الشخصية الثانوية

ودورها فى المعمار الروائى عند نجيب محفوظ

دكتور

محمد على سلامه



تليفاكس: ٠٣/٥٢٧٤٤٣٨ الإسكندرية

الشخصية الثانوية

ودورها فى المعمار الروائى عند نجيب محفوظ

دكتور

محمد على سلامة

الطبعة الأولى

٢٠٠٧ م

النـــاشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

رقم التسجيل

الإهـــــداء

كان الإهداء الأول إلى نجيب محفوظ فى عيد ميلاده التسعين

أمــــا الآن

فالإهداء يكون : إلى روح نجيب محفوظ فى مثواه الأخير

روحــك لا تزال ترف علينا وتلهمنــا

تقديـــم

عشت مع نجيب محفوظ كما عاش كثير من أبناء جيلى منذ فترة تزيد على ربع قرن، تابعت إنتاجه وقرأته وقرأت ما كتب عنه – وهــو كثير يصعب على الحصر – بالرغم من جهود الكثيرين فى هذا المجال كما فعل أحمد الهوارى وحمدى السكوت وغيــرهم، وذلــك أن الفتــرة الزمنية التى أنتج فيها نجيب محفوظ إنتاجه الروائى والقصصى طويلة، وإن لم يلق اهتماما فى بداية حياته الفنية إلا أنه سرعان ما تربع علـــى عرش الرواية فنيا وإعلاميا.

ومن الطبيعى أن يحظى باهتمام الدارسين على اختلاف منازعهم ومشاربهم كما يذكر ذلك جابر عصفور فى بحثه المنشور بمجلة فصول حول "نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولية" والذى يبين أيضــا أن هــذا الاهتمام قد انصب على تأويل فكر الرجل فى أغلبه ما بــين اشــتراكية ومادية وإسلامية، وتحميل بعض أقوال شخصياته منطلقات هذه الرؤى، وأقله اهتم بدراسة فنية عنده، وحتى هذه التى اهتمت بالشكل الفنـــى أو البناء الفنى قد انخرطت أحيانا فى التعبير عن الرؤى، وأبرز مثال على ذلك الكتاب الذى يحمل العنوان نفسه وهو "قضية الشكل الفنـــى عنـــد نجيب محفوظ" لنبيل راغب.

وبالرغم من أن بحث سيزا قاسم حول بنـــاء الروايـــة دراســـة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ جاء مركزا ومنتهجا نهجا علميا بعيدا عن نزعات التأويل والجذب إلى هذا الجانب أو ذاك إلا أنه ركز على فكرة

المقارنة بينه وبين المدرسة الواقعية الفرنسية، كما ركز علـى ثلاثـة محاور هى: الزمن، والمكان، والمنظور الروائى، ولـم يتطـرق إلـى الشخصية، ومع أنها أحد العناصر الرئيسية للفن الروائى.

ولم تحظ الشخصية فى أعمـال نجيـب محفـوظ الروائيـة أو القصصية بصفة عامة إلا بعملين مسـتقلين، وبعـض المقـالات فـى الدوريات، هذان العملان هما "المنتمى" لغالى شـكرى، وهـو دراسـة لشخصياته الرئيسية فى رواياته ومدى انتمائهـا إلـى الواقـع فكريـا واجتماعيا، وبالطبع فإن فيها تحميلا للشخصيات رؤى ومضامين مـن خلال أقوالهم وسلوكياتهم مطعما برؤية غالى شكرى نفسه فى اتجاهـه الاشتراكى والواقعى.

أما العمل الثانى فهو للدكتور بدرى عثمان حول "بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ"، وهو رسالته للدكتوراه وهى بجانب تركيزها على الشخصية الرئيسية أيضا، فإنها تنحو منحى بنيوي تركـز على لغة الشخصيات الرئيسية فى إطار مقولات نظرية السرد الروائى، كما يقف عند نماذج يراها تمثل حجر الزاوية فى بناء هذه الشخصيات، ولا يتعرض للإنتاج الروائى كلية إلا فى تعميم بعـض النتـائج التـى توصل إليها من نماذجه.

ومن أفضل المقالات مقال على الراعى فى الهلال عدد فبرايـر ١٩٧٠ المخصص لنجيب محفوظ عن مأساة الثائر الفرد، وهى تركـز على الشخصية الرئيسية، وعلى تحملها المضامين التى تبـرز المأسـا

التى يعيشها هذا الثائر الذى يطمح إلى تغيير الواقع، وعبر ذلك كله لم ألحظ اهتماما بالشخصية الثانوية عند نجيب محفوظ، إذ عدها كثير من الباحثين مجرد عوامل مساعدة للشخصية الرئيسية كما يذكر بدرى عثمان تساعد البطل فى سلوكه وتصرفاته، بل وفى رؤاه الفكرية[1]، أو فى مقالات بعض الكتاب مثل: حوار حول المرأة والجنس فى أدب نجيب محفوظ أجراه أحمد أبوكف ونشر فى عدد الهلال المخصص له (فبراير ١٩٧٠) فيتعرض لبعض الشخصيات الثانوية النسائية، وما تمثله من رؤية فكرية للكاتب حول انحراف بعض شخصياته وتعاطفه معها.

ومن خلال معايشتى لأدب نجيب محفوظ الروائى بصفة خاصة وجدت أن الأمر يستحق وقفه بحثية حول شخصياته الثانوية، بعد أن أدركت من خلال القراءة المتأنية أنها لا تمثل عوامل مساعدة للشخصية الرئيسية فقط، بل إنها لا تقل خطورة عنها فى أمرين:

الأول: حمل الرؤى مثلما ذكر أحمد أبو كف فى حواره مع الكاتب، فحاولت استجلاء ذلك من خلال بحث حول "نموذج الشخصية الدينية فى روايات نجيب محفوظ" ظهر فى كتاب يحمل العنوان نفسه ونشر فى مكتبة الآداب عام ١٩٩٢، والذى انتهى إلى أن الكاتب الكبير طرح رأيه فى المسألة الدينية ليس فقط فيما جاء على لسان بعض شخصياته الرئيسية، بل أظهره بصورة أوضح عبر رسمه للشخصيات

---

(1) راجع بدرى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ، ط دار الحداثة، بيروت ١٩٨٦، ص٢٣٤.

الثانوية التى تنتمى إلى الفكر الدينى، وانتهى أيضا إلـى أنهـا تعبـر بوضوح عن تطور رؤية نجيب محفوظ عبر مراحل تطـور أعمالـه الروائية.

الثـاني: وكان من نتيجة الأول، فبعد المعايشة البحثية لأعمالـه وجدت أن الشخصية الثانوية تلعب دورا مهما فى البناء الفنى للروايات، والأمر يحتاج إلى مستقل وموسع يتناول هذا الموضوع ويبـرز هـذا الدور الذى ربما كان الأساس فى البناء الفنى ولـيس مجـرد الـرؤى الفكرية، وهذا ما يطمح إليه هذا البحث، وآمل أن أوفق إلـى النتيجـة المأمولة.

ولتحقيق هذا الأمل أبدأ بمدخل عن الشخصية ودورها فى بنـاء الرواية باعتبارها العمود الفقرى له إذ من خلالهـا تتكـون الأحـداث وتتشابك وتتضح الرؤى سواء كانت شخصية رئيسية أو ثانوية. وأتبعه بالفصل الأول عن الشخصية الثانوية بين الكم والكيف مستعرضا توزع الشخصيات الثانوية بين شخصيات ثانوية تلعب دورا كبيرا، وأخـرى تلعب دورا صغيرا، ومع هذا فإن الدور الذى تلعبه الثانية لا يقل أهمية عن فكرة الأنماط والنماذج مما يجعل فكرة الترابط فى إنتـاج نجيـب محفوظ كله قائمة حيث يمكن عده وحدة واحدة متكاملـة بـالرغم مـن التغيرات الشكلية فيه وإن كان لا يمكن إهماله. ويليه الفصـل الثالـث والأخير حول بناء الرواية ودور الشخصية الثانوية فيه، والـذى علـى أساسه يمكن أن نطرح تصنيفا فنيا لإنتاج نجيب محفوظ الروائى مغاير لما طرح من قبل.

ولتحقيق هذا سأنتهج نهجا وصفيا قد يبدو تقليديا، ولكنه ربما لن يكون كذلك لأننى سأحاول الإفادة من كل المناهج النقدية الحديثة: بنائية وتأويلية ورمزية بحسب ما تقتضيه عملية معالجة الموضوع؛ لأصل إلى النتيجة المرجوة من وراء البحث الذى يأمل استجلاء عملية البناء الفنى عند نجيب محفوظ أكثر من تطويعه لهذا الفكر أو ذاك.

ولست فى حاجة إلى القول بأننى أفدت من كل ما طرح من بحوث وكتب حول الرجل مما وقعت عليه يدى؛ لأننى لا أستطيع أن أزعم إحصاءه كله، وقد أفدت منه حتى تلك التى ربما لن يرد لها ذكر صريح فى ثنايا البحث؛ لأنها بالطبع أضاءت الطريق أو فيها ما يدعم رأيا أصل إليه خاصة أن الرجل صار كتابا مفتوحا.

ولا أنسى أن أشكر كل من قدم لى يد العون فى البحث من زملاء وأصدقاء قسم اللغة العربية بالحوار أو بكتاب لم يكن بين يدى، وأشكر بصفة خاصة طلابى بالفرقة الثالثة بكلية الآداب بجامعة حلوان حيث ساهموا فى إحصاء شخصيات معظم الروايات وإبراز دورها كما وجهتهم إليها، وحوارهم معى أحيانا حول بعض هذه الشخصيات.

وأشكر مقدما كل من سيقرأ هذا البحث ويبدى ملاحظته عليه، وانا فى انتظارها بعقل مفتوح، لإيمانى بأن الحوار – وخاصة المخالف – يثرى العلم، ويزيد من فرص دقة البحث العلمى، وهو ما أتمناه لنفسى.

والله الموفق والهادى سواء السبيل.

دكتور/ محمد على سلامة

مدخـــل

الشخصية فى الروايـــة

(١)

تعد الشخصية عنصرا أساسيا فى الرواية بل إن بعــض النقــاد يذهب إلى أن الرواية فى عرفهم "فن الشخصية"، وذلك لا غرابة فيه، إذ تعد الشخصية مدار الحدث سواء فى الرواية أو الواقع أو التاريخ نفسه، وحتى فى صورها الأولى المتمثلة فى الحكايـــة الخرافيـــة والملحمـــة والسيرة، فإن الشخصية تلعب الدور الرئيسى فيها؛ لأنها هى التى تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصارعها معها.

وإذا كانت الاتجاهات الحديثة فى النقد والدراسات الأدبية تركز على الحدث فى الرواية منذ أن طرح "آلان روب جرييه" رأيـــه نحـــو الرواية الجديدة، ثم اللغة بعد ذلك باعتبارها الوعاء الذى تصـــب فيـــه الأفكار ويتشكل منها النص الروائى، وعليه يقوم مـــدار البحـــث فيـــه والنظر إليه، فإنها لم تستطع أن تتجاهل دور الشخصية، بل إن بعضهم يأخذها منطلقا للبحث فى لغة النص كما فعل بدرى عثمان فى بحثه عن الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ، وكما يتضح من كتـــاب لوسيان جولدمان "مقدمات فى سوسيولوجية الرواية" الذى ترجمة بـــدر الدين عرودكى، والذى يعتمد كثيرا على الشخصيات فى طرح أفكـــاره حول اجتماعية الرواية، وأبرز مثال فيه حـــين يتحـــدث عـــن موقفـــه

ومجموعة من الروائيين حول الموضوع والموضوعية في الرواية المعاصرة، ويعلق على رواية الغيرة لآلان روب جربية بقوله "ففي رواية كرواية"الغيرة" التي لا يرى فيها البعض أكثر من مدونة بسيطة لعدد من الموضوعات، ثمة ناحية بالغة الأهمية تؤلف المركز الذي تنطلق منه عملية القص، وبعبارة أخرى فإن ما هو مرئي في هذه الرواية ليس مرئيا على الإطلاق من قبل عدد غفل من الأشخاص. بل على العكس من قبل شخص محدد يقف في الرواية في موقع بالغ الدقة سواء في الزمان أو في المكان، هذا القاص هو زوج البطلة، وهو يصف العالم من حوله كما يراه، ولو أنني أردت صنع أدب موضوعي لما اخترت على وجه اليقين شاهدا بمثل هذه الرداءة[1].

ومعنى هذا أنه حتى في هذا الإطار الجديد لا يمكن إغفال دور الشخصية في الرواية، حتى وإن كان عن طريق تفسير مقولاتها وتصرفاتها من أجل الوصول إلى مضمون اجتماعي أو فكري، وأظن أن هذا ما حدث مع نجيب محفوظ عبر تفسيراته المختلفة المنتهية إلى اتجاهات متباينة، فكثير منها انطلق من الشخصيات كما أشرت في التقديم.

ولا يستطيع أي ناقد أو دارس للأدب أن يغفل دور الشخصية في الرواية مهما كان الموضوع الذي يركز عليه، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا:

([1]) لوسيان جولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ترجم بد. الدين عرودكي ط1 دار الحوار، سورية، ١٩٩٣، ص١٨٩- ١٩٠.

إن تطور فن الرواية عبر المذاهب الأدبية المختلفة تجلى من خلال رسم الشخصيات الروائية، وبيان دورها فى الحياة ومنظورها لـــه، والـــذى يعكس رؤية الكاتب وانتماءه لهذا المذهب أو ذاك، أو انطلاقه من النهج الرومانسى أو الواقعي.

والسبب فى ذلك يرجع إلى علاقـــة الشخصـــية فـــى الروايـــة بالأشخاص فى الواقع، وهذا ما جعل فورستر يطلق عليها فـــى كتابـــه أركان القصة "الناس" ويبرر ذلك بأن الممثلين للحكاية وهـــى العنصـــر الأول فى القصة هم من البشر، "وحيث إن الروائى نفسه إنسان، فهناك تقارب بينه وبين موضوعه ينعدم فى كثير من أشكال الفـــن"[1]، أى أن هناك علاقة قوية بين الشخصية فى الرواية وفى الواقع على الســـواء، فهى تبدأ من الواقع لأنه مصدر خبرة الفنان بعامة والروائـــى بصـــفة خاصة، وهو لا يقف عندها وقوع الناقل الجامد، بل إنه يلتقطهـــا مـــن واقعه، ثم يضيف إليها من خياله ما يعكس رؤاه، على قدر اتساع خبرة الكاتب بالناس فى المجتمع تتعدد شخصياته وهذا ما أشار إليـــه محمـــد يوسف نجم فى كتابه "فن القصة" وقد ذكر فى هذا المجال تميز نجيـــب محفوظ عن توفيق الحكيم نتيجة خبرته الكبيـــرة بالشخصـــيات خـــلال مشاهداته اليومية وعلاقاته الكثيرة بالنـــاس[2].

---

(1) إ.م. فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، ط الهيئـــة المصـــرية العامـــة للكتاب القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١، ص/ ٦، ٦٨.

(2) محمد يوسف نجم ، فن القصة، ط١ دار صادر، بيروت ١٩٩٦، ص٧٦.

ولا يتوقف الكاتب فى رسمه لشخصيات روايته على الحدود التى عرفها من الواقع، بل إنه يضيف إليها. يقول سومرست موم "إن الكاتب لا ينسخ نماذجه من الحياة، ولكنه يقتبس منها ما هو بحاجة إليه، بصنع ملامح استرعت انتباهه هنا، أو لفتة ذهنية أثارت خياله، ومن ثم يأخذ فى تشكيل شخصيته ولا يعنيه أن تكون صورة طبق الأصل، بل ما يعنيه حقا هو أن يخلق وحدة منسجمة محتملة الوجود تتفق وأغراضه الخاصة[١].

وبعد أن يخلق الكاتب شخصياته يتعاطف معهم أو يقسو عليهم أو يقف موقفا وسطا بين الاثنين، وأحيانا تتمرد عليه الشخصية وتقوده إلى الاهتمام بها، ويذكر هذا فرنسوا مورياك فى مقاله حول "الروانى وأشخاص رواياته" وترجمه عادل الغضبان فى مجلة الكاتب عدد ديسمبر سنة ١٩٥٢، واعتمد عليه كثيرا محمد يوسف نجم فى حديثه عن الشخصية فى فن القصة، وقد كان معجبا به بشدة حيث يقول: "وكم من مرة ظهر لى وأنا أؤلف قصة من القصص، أن البطل الذى طالما فكرت فيه وقدرت مراحل حياته فى أدق تفاصيلها لا يستجيب للمنهج الذى وضعته له، إلا وهو ميت فاقد الحياة فإذا أطاعنى فطاعة جثة هامدة ممن لم أخصه بأى شأن ولا احتفلت به قط يبرز إلى المقام

---

(١) نقلا عن فن القصة ص٧٧.

الأول، ويشغل مكانا لم أدعه إليه ويجرنى معه فى اتجاه ما خطر لى ببال[1].

وهذا ما نفاه نجيب محفوظ نفسه فى إجاباته على أسئلة مصرى حنورة فى كتابه "مسيرة عبقرية" حيث أوضح أنه يسيطر على شخصياته تماما مع تأكيده بأنه يأخذهم من الحياة، وأكد أنه يخطط لكل شخصية مما يجعله يحتفظ بالشخصيات التى التقطها من الواقع وصفاتهم تأتى تلقائيا وبتخطيط وتدبير، وينفى أن يفلت زمام أى شخصية من بين يديه[2].

وواضح أننا هنا أمام موقفين مختلفين، وما يعنينا هنا ليس المقارنة وبحث أسباب الاختلاف والانتصاف لموقف على الآخر، وإنما يهمنا موقف كاتبنا الذى ذكر فى أكثر من حوار أنه يختار شخصياته ن بين الأشخاص الذين عرفهم فى حياته، ويذكر أنه كتب بعض قصصه عن أشخاص يعرفهم مثل قشتمر التى كتبها عن صديقة صلاح جاهين، وذكر أيضا أن شخصيه أحمد عاكف فى خان الخليلى هى شخصية زميل له فى العمل، ويلخص ذلك بقوله "وأظن أن الوظيفة والمقهى

---

(1) فرنسوا مورياك، الروائى وأشخاص رواياته، ترجمة عادل الغضبان، مجلة الكاتب، عدد ديسمبر سنة ١٩٥٢، ص١٧٦ نقلا عن فن القصة، ص٨١.

(2) راجع الأسئلة وإجاباتها فى "مسيرة عبقرية" لمصرى حنورة، ط٢، مكتبة الإسراء، القاهرة، مارس ١٩٩٢، ص٥٢- ٥٥.

والحارة هى مصادرة ثلاثة رئيسية فى أدبى"[١]، وهذا يعنى أنه يتحكم فى شخصياته ويرسمها مخطط لها.

ونحن بدورنا ندرك – كما قال فورستر – أن الرواية عمل فنى له قوانينه التى تختلف عن قوانين الحياة اليومية، وأن الشخصية فى الرواية حقيقية حينما تعيش طبقا لتلك القوانين[٢]، وتكون واقعية حينما تقنعنا بإمكانية وجودها فى الحياة حتى ولو من خلال طرح الكاتب لها فى العمل الروائى بالأسلوب الذى يراه تحليليا أو تمثيليا، أو بمعنى آخربرسم شخصياته من الخارج، "يشرح هو عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها ويعقب على بعض تصرفاتها ويفسر البعض الآخر، أو يترك لها حرية التعبير عن نفسها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها وتعليقها على أعمالها"[٣].

ولو أخذنا مثالا واحدا من روايات نجيب محفوظ لوجدنا أنه يتبع هذه الأساليب مجتمعة فمثلا فى رواية ميرامار، يرسم شخصيته عامر وجدى مرة بوصفة لها من الخارج، ومرة ثانية من خلال تعبير عامر وجدى عن نفسه فى بعض المواقف، أو من أحاديث الشخصيات الأخرى مثل سرحان البحيرى أو زهرة، وهكذا مع معظم شخصيات

---

(١) رجاء النقاش، نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء على حياته، ط أولى، الأهرام، القاهرة، ١٩٩٨، ص٤٦.

(٢) أركان القصة، ص٨٩.

(٣) فن القصة، ٨١.

الرواية مما يعبر عن تمكنه من أدواته وقدرتـه علـى مـزج خبرتـه بشخصيات الواقع بخبرته الفنية فى الرواية وأساليب التعبير فيها، وهى ما يجعل شخصياته حقيقية بالمعنى الذى أشار إليه فورستر وذكرناه فى الفقرة السابقة.

وهذا الكلام الذى قلناه عن استعمال نجيب محفوظ لكل وسـائل رسم الشخصية فى رواياته يذكرنا باحتراز قاله محمد يوسف نجم فـى "فن القصة"، وهو "أن على الكاتب الذى يعنيه أن يقدم لنا شخصية حية صادقة أن يتعمق دراسة الطبيعة الإنسانية عامة، وأن يفطن إلى دوافـع الإنسان وانفعالاته وعواطفه، ولكن هذا كله لن يجديه فتيلا إذا لم يوهب القوة الخالقة والمقدرة التى تعينه على إعادة الدور الذى تمثله الشخصية فى الحياة على صفحات القرطاس"[1]، وإذا عدنا إلـى مـا ذكـر فـى الحوارات الكثيرة التى أجريت مع نجيب محفوظ ومع ما طرحه عبـد المحسن بدر فى "نجيب محفوظ؛ الرؤية والأداة "حول المقـالات التـى كتبها نجيب محفوظ وتمثل المصادر الأولى المكونة لرؤيته"[2]، يرى أنه اجتمع لنجيب محفوظ الأساسان، التعمق فى دراسة طبيعـة الشخصـية والقوة الخالقة واللتان مكنتاه من استخدام كل هذه الوسـائل فـى رسـم شخصياته على صفحات القرطاس أى فى رواياته بصورة تعيد الـدور الذى تلعبه الشخصية فى الحياة.

---

(1) فن القصة، مرجع سابق، ٣.

(2) راجع عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ؛ الرؤيـة والأداة، ط دار الثقافـة بالقـاهرة، ١٩٧٨، الباب الأول: جذور الرؤيا، ص٣٣، وما بعدها.

(٢)

هذه المقدرة هى التى تستطيع أن تميز بين لونين من الشخصيات فى الواقع، وهما الشخصية الإنسانية بصفة عامة، والشخصية النموذج، بمعنى أن السمات العامة التى يلتقى فيها معظم الأفراد هى ما يميز الشخصية الإنسانية والشخصية النموذج التى تنفرد عن باقى الشخصيات بسمات محددة تجعلها تتميز وتبرز، وربما هى التى تلفت نظر الفنان أو الروائى فيلتقطها ليبث من خلالها فكرة معينة أو رؤية خاصة فى الواقع، فيأخذ فى رسمها فى رواياته، والكاتب الواعى هو الذى لا يجرى وراء تضخيم النموذج ليصبح أشبه بالكاريكاتير المثير للضحك حتى وإن أدى هدفا معينا، بل إنه يدرك أن هذه الشخصية بالرغم من تميزها إلا أنها تشارك الشخصية العامة فى كثير من الصفات؛ لأنها فى النهاية مفردة واحدة ضمن المجموع، وبالتالى فإنها لابد أن تتأثر بها تماما، وربما كانت علاقتها بالأشخاص العاديين سببا فى هذا التمييز.

ولعل هذا أيضا هو السبب فى تقسيم نقاد القصة شخصياتها إلى مسطحة ونامية ويعنى بالشخصية المسطحة أى ذات البعد الواحد التى تستطيع أن تتعرف عليها منذ البداية، وتجد تصرفاتها مستقيمة فى اتجا محدد حتى نهاية العمل، أما النامية فهى التى تتغير وتتطور بتغير الظروف الإنسانية بصفة عامة، فهناك نوعان من الناس؛ نوع يظل ثابتا فى مسلكه فى الحياة، ونوع يتأثر بما يجرى حوله من أحداث يتفاعل معه ويفعل فيه، ولكن لابد أن ننتبه إلى أهمية كل منهما فى الحياة التى

لا تستغني عنهما، وربما كان ثبات الشخصية ذات البعد الواحد هو المحك الكاشف للشخصية متعددة الأبعاد.

ولعل حديث فورستر عن النوعين فى كتابه أركان القصة ووصفه للشخصية المسطحة بأنها يمكن التعبير عنها بجملة واحدة[1]. وحديثه المستفيض عن المقارنة بينها وبين الشخصية النامية أو المستديرة كما يصفها فى بعض الأحيان، هو الذى حدا ببعض نقاد الرواية ودارسيها إلى اعتبارها دليلا على ضعف الرواية أو ضعف قدرة الروائى على خلق الشخصيات الأخرى، فقد أفرط فورستر فى مدح الكتاب الروائيين الذين يرسمون شخصياتهم بطريقة مستديرة أو نامية، كما أفرط فى ضرب أمثلة عليها مما جعل محمد يوسف نجم يقول "والشخصيات المسطحة لها فائدة كبيرة فى نظر الكاتب والقارئ مما يسهل عمل الكاتب دون شك أنه يستطيع بلمسة واحدة أن يقيم بناء هذه الشخصية التى تخدم فكرته طوال القصة، وهى لا تحتاج إلى تقديم وتفسير ولا إلى فضل تحليل وبيان، أما القارئ فإنه يجد فى مثل هذه الشخصيات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم، كما أنه من السهل عليه أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملها فى القصة" [2].

والواقع أننى أخالف هذا الرأى؛ لأن رسم الشخصية المسطحة فى تقديرى يعد أصعب على الكتاب خاصة الواعين منهم والبارزين فى

---

(1) أركان القصة، مرجع سابق، ٩٤.

(2) فن القصة مرجع سابق، ٨٥.

مجالهم؛ لأنه يصعب أيضا فى الواقع أن تجد شخصية إنسانية ثابتة على سلوك واحد طوال حياتها فالإنسان بطبيعته متقلب المزاج، ومهما حاول الالتزام بنهج معين فى حياته فإنه لا يستطيع تجنب التأثيرات والتغيرات من حوله، حتى بالمنطق الدينى نفسه لا يستطيع الإنسان الذى خلقه الله من مركبات متناقضة أن يظل ثابتا على صورة واحدة، وقد عبر نجيب محفوظ فى بعض حواراته عن صعوبة رسم هذه الشخصيات لأنـــه لا يستطيع تجريدها من إنسانيتها، وإن كان محمد يوسف نجم قد ضـــرب مثالا للشخصيات المسطحة عند نجيب محفوظ بالسيد رضوان الحسينى والدكتور بوشى فى رواية "زقاق المدق". فإنه أخذ الأمر بظاهره، فلـــ يخل رسم الكاتب بهما فى بعض المواقف من تأثر بالواقع المرير فـــى الزقاق، خاصة فى المواقف التى كانت أم حميدة تلجأ فيها إلـــى الســـيد رضوان الحسينى، فقد كان أحيانا يفكر فى حميـــدة نفســـها، والـــدكتور بوشى أحيانا يبرز واعيا بما حوله حتى وإن كان يبدو متجـــاهلا لهـــ منغمسا فى الصورة التى اختارها لنفسه، إذن الكاتب يحتاج إلى جهـــ كبير للحفاظ على النمط الذى يريد وضع الشخصية فيـــه. بينمـــا فـــ الشخصية المستديرة ربما كان الأمـــر أســـهل لأن معطيـــات الواقـــ وتصرفات الشخصية تسهل على الكاتب أن يلتقط من الواقع ما يساع على رسم الشخصية، وإن كان الأمر يحتاج إلى جهد كبيـــر منـــه فـــ الحالتين، فى حالة الشخصية المسطحة للحفاظ على البعد الواحـــد دو هفوة أو زلة تفسد هذا الوجه الواحدى للشخصية، وفـــى الثانيـــة لعـــ

الانسياق وراء التغيرات الكثيرة فى حياة الشخصية فيفلت الزمام منــه، ولا يحافظ على الخط الذى رسمه لها.

واتفق مع الآراء القائلة بأن شخصيات روايات مذهب أدبي معين تأخذ طابعا دالا فمثلا قــولهم: إن الشخصــيات الكلاســيكية وأحيانــا الرومانسية معظمها مسطحة، وأن الشخصيات النامية دليل على واقعية الرواية وعكسها للواقع بتناقضاته وصراعاته فكثيرا ما نجــد روايــات كلاسيكية تحوى شخصيات نامية ومتطورة، لأنهــا حتــى وإن كانــت تحاكى الواقع، فإن المحاكاة بميلها إلى تكريس رؤية معينة تعبر عمــا يهدف إليه الكاتب تحتاج إلى جهد وإبداع، وإلى شخصيات فاعلة وليست ثابتة، وكثيرا ما تأتى روايات واقعية بشخصيات مسطحة نتيجة لجمود التزام الكاتب بطرح رؤية معينة عن طريق هذه الشخصية فيظل ينطقها بما يريد قوله فتأخذ طابع الثبات وعدم النمو باتجاه الأحداث.

إذن يكون المحك الأساسى هو العمل الروائى نفسه، وليس مجرد انتمائه إلى هذا الفكر أو ذاك، ولعل هذا كان أحد الدوفع إلــى انتهــاج مناهج جديدة فى دراسة النص الأدبى، ويدعم هذا الأمثلة التى اســندت إليها كثير من أعلام هذه المناهج فقد أقاموا تحلــيلاتهم علــى أعمــال كلاسيكية أو رومانسية أكثر مما اعتمدوا على أعمال أدبية تنتمى إلــى الواقعية، إن الأمر يرجع بالدرجة الأولى إلى قدرة الفنــان فــى رســم شخصيات بحيث تكون كما يقول فورستر: "هل هى قادرة على إثــارة الدهشة فنيا بطريقة مقنعة؟ فإذا لم تدهشنا تعتبر مسطحة، وإذا لم تقنــع

كانت شخصية مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة، والشخصية النامية تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب، وباستخدام هذا النوع بمفرده أو بالارتباط مع النوع الآخر، يصل الكاتب إلى هدفه وهو التكيف وبهذا يوفق بين الجنس البشرى والأوجه الأخرى للرواية"[١].

والحقيقة أن نجيب محفوظ أجاد فى رسم كل شخصياته سواء المسطحة والمستديرة أو النامية لدرجة تجعل قارئ أعماله مقتنعا بها لأنه تعلم مما قرأه فى الفلسفة وعلم النفس الذى لا يقر هذا الفصل الصارم بين الشخصيات فليس ثمة شخصيات بيضاء محض، ولا سوداء محض، بل إن الشخصية الإنسانية الحية مزيج من هذين اللونين"[٢]. ولأنه وضع نصب عينيه كيف يجعل شخصياته تتحرك فى رواياته وكأنها تتحرك فى الحياة، ولأنه عرف كيف يوفق بين الشخصية الإنسانية، والشخصية الروائية فى أدبه ويرصد تطوراتها وفى هذا يقول عبد القادر القط فى تقديمه لكتاب رجب حسن "نجيب محفوظ يقول"، وكثير من شخصيات نجيب محفوظ الذى أصبح لها وجود حى فى نفوس الناس، عاشت فى بيئات طرأ عليها تحول مدنى وحضارة حيث لم يغير تماما من طبيعتها، بل تركها وسطا بين التاريخ القريب والحياة المعاصرة – ويجد فيها القارئ بشئ من الشعور الرومانسى عبق الماضى، ويلمس آثار الحاضر، وتجذبه تلك الشخصيات فى تحولها واستجابتها أو رفضها للجديد، وما يجلبه الزمن إليها من انهيار

(١) أركان القصة، ٨٨.

(٢) فن القصة، ١٠٥.

مأساوى[1]. ولا يعود هذا إلى واقعيته كما يرى الدارسون بل إلى قدرته الفنية والروائية قبل انتهاجه مذهبا معينا أو مبدأ يعبر عنه؛ لأن مذهبية الأديب وحدها لا تساعد على ذلك بل قدرته الفنية فقط.

ويطرح أوستن وارين فى (نظرية الأدب) رأيا مهما فى مسألة الشخصيات واستدارتها وتسطحها يقول: "إن النفوس الكامنة فى الروائى بما فيها تلك النفوس التى ينظر إليها على أنها شريرة هى كلها شخصيات كامنة، ويقول المثل "مزاج إنسان ما شخصية إنسان آخر" والأخوة كارلمازوف الأربعة هم جوانب من دستويفسكى. كذلك يجب ألا نفترض أن الروائى مقصور بالضرورة على الملاحظة حين يخلق بطلاته. يقول فلوبير مدام بوفارى هى أنا ... ولا يمكن أن تغدو الشخصيات "شخصيات حية" أى "مستديرة" لا "مسطحة" إلا إذا كانت نفوسا كامنة يتعرف إليها الأديب من الداخل[2].

وهذا بالتأكيد من وجهة نظر النفسى الذى يبحث عن دوافع الأدب النفسية، ولكنة إلى حد كبير يمكن أن يسهم فى كشف بعض جوانب الإبداع لدى الأديب، ترتبط برؤيته التى يمكن أن يطرحها عن طريق الشخصيات، وهى أيضا يمكن أن تصح عن أديبنا نجيب محفوظ إلى حد بعيد، فقد أشار فى أكثر من حوار أجرى معه أن هذه الشخصية

([1]) رجب حسن، نجيب محفوظ يقول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ٩.

([2]) رينية ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب ت محيى الدين صبحى ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآدب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢، ص١١٤.

تمثله (خاصة كمال عبد الجواد)، وكذلك حينما يحاول فؤاد دوارة الإجابة على التساؤل الذى طرحه، وهو: لماذا اختار نجيب محفوظ الجد محتشمى زايد فى رواية يوم مقتل الزعيم ليروى على لسانه الحكاية فيجيب: "لا شك أن لهذا الاختيار صلة وثيقة وبعقيدته الوفدية القديمة، وإيمانه العميق بثورة ١٩١٩ ودورها الحاسم فى نهضة البلاد وبعث الحياة فى أوصالها"[١] بل ويتمادى مصطفى عبد الغنى فى الأمر فيجعل محتمشى زايد هو نجيب محفوظ نفسه:" ونستطيع أن نقترب – فى الوقت نفسه – من شخصية نجيب محفوظ، فالتشابه وارد (وأكيد) بين الشخصيتين – محتشمى ونجيب – سواء داخل النص وخارجه [٢].

وإذا كان علينا أن نشير إلى الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ "أية شخصية" نأخذ الكثير من خيوط حياته وسيرته الفكرية فهى بالقطع تخضع للضرورة الفنية، وتخضع معها العديد من الخيوط الأخرى التى تنتمى للخيال، ولأن الخيال لا ينفصل عما كان يحدث فى هذا الواقع / السيرك، فإن تلك الشخصية – محتشمى – تحمل كثيرا من شخصية نجيب محفوظ نفسه[٣]، ويستمر فى هذا المنوال للتأكيد على

---

(١) فؤاد دوارة ، نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، ط هيئة الكتاب بمصر، ١٩٨٩، ص ١٩٠.

(٢) مصطفى عبد الغنى ، نجيب محفوظ؛ الثورة والتصوف، ط هيئة الكتاب بمصر، ١٩٩٤، ص١٧٥.

(٣) مصطفى عبد الغنى ، نجيب محفوظ؛ الثورة والتصوف، ط . يئة الكتاب بمصر، ١٩٩٤. ص١٧٥.

رأيه. وهكذا ما حدا ببعض الباحثين فى علم النفس أن يضع قراءات نفسية لنجيب محفوظ يحاول من خلالها طرح كثير من التشابهات بين الكاتب وشخصياته، وينطلق فيها من عدة منطلقات أولها أن الكاتب لا يكنى إلا ذاته، وأن الكاتب يحتوى بحيوية نشطة - كل تجاربه وانطباعاته ومنطبعاته من خارجه وداخله جميعا[1].

وإذا كان أوستن وارين قد رأى أنها شخصيات كامنة فى نفس الكاتب، فإن يحيى الرخاوى يتمادى فى جعل الكاتب لا يكتب إلا ذاته حتى ولو كان ذلك من خلال تجاربه وانطباعاته ومنطبعاته، يقصد ما انطبع فيها من أفكار وصور وشخصيات وخيالات.

(٣)

وتنقسم الشخصيات فى الرواية إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية أو شخصية محورية وشخصيات مساعدة كما يحلو لبعض نقاد الرواية تسميتها، وإن كانت الأولى هى الأشهر والأكثر استعمالا، فالروائى يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذى يريد أن ينقله إلى قارئه أو الرؤية التى يريد أن يطرحها غير عمله الروائى، ولا يختلف فى هذا روائى رومانسى عن واقعى، فإن طريقة البناء الفنى فى الرواية أو مقدرة الكاتب هى التى تميز عملا عن آخر.

---

(١) يحيى الرخاوى ، قراءات فى نجيب محفوظ، ط هيئة الكتاب بمصر، ١٩٩٢، ص٥٢.

فالرواية فى مراحلها الأولى كان البطل هو المحور وهو الأساس، وتأتى بقية الشخصيات عوامل مساعدة له ربما تواصلا مع الأشكال القصصية القديمة مثل الملاحم والسير وحتى الحكاية الخرافية، فهناك بطل يتحدى كل الصعاب والشخصيات الأخرى تعاونه فى هذا أو تتأثر به أى تنتظر أفعاله، لكى يخلصها مما هى فيه سواء كان هذا البطل يعبر عن حلم فردى أو عن هم قومى أى تضع الأمة أملها فيه ليخلصها.

ولما صعدت الطبقة البرجوازية، وجدت فى الفرد الذى يعد مصدر تفوقها وظهورها أساسا تنطلق منه الرواية، ومن ثم فإن فكرة البطل فى الرواية الرومانسية يعكس واقعا اجتماعيا وفكرا برجوازيا فى آن واحد، ويطلق عليه أحمد الهوارى البطل البيرونى نسبة إلى بيرون الذى قدم البطل الفرد المخلص يقول: "وقد أعطت الرومانتيكية وهى "التجسيد الفنى لعصر الفردية – نموذجا للبطل الرومانسى 'المتمرد. أعطت البطل البيرونى الذى قدمه بيرون للأدب وتمثلت علاقة البطل البيرونى بمجتمعه، بالتعقيد والتقلب والإحساس بالألم نتيجة للعجز عن الانتماء"[1].

وبعد التطور الذى طرأ على المجتمع وشارك أفراد من طبقات مختلفة فى جميع نشاطاته تغير مفهوم البطل الرومانسى أو البيرونى

([1]) أحمد إبراهيم الهوارى ، البطل المعاصر فى الرواية المصـ ـية ، منشورات وزارة الإعلام بالعراق (٩٤) سنة ١٩٧٦ ص٣٢.

ليصبح فردا من أفراد المجتمع وتتغير صورة البطل فى الرواية، وهو ما ذكره شكرى عياد فى "البطل فى الأدب والأساطير". فالبطل فى الرواية المعاصرة لا ينفرد بتلك الفضائل التى كان أبطال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ينحلون بها"[1] ويؤكد أحمد الهوارى ذلك المعنى عبر صفحات طوال ويشرح الأسباب ويربطها لكننا لسنا بصدد البحث فى تفصيلاتها، والذى يهمنا ويرتبط بموضوعنا هو ما انتهى إليه من أن تغير الواقع والمجتمع أدى إلى تغير صورة هذا البطل ليظهر بدلا منه الشخصية الرئيسية أو كما يحلو للهوارى أن يقول: الشخصية المحورية باعتبار أنه شخص محور يكون مركز الحدث ومعه شخصيات أخرى تساعده أو تشاركه فى الحدث.

ومع هذا فإننا لا نستطيع ولا يمكن لآى دارس أو ناقد أو روائى أن يتجاهل أن الرواية تدور حول شخص رئيس أو محور تنطلق منه الأحداث أو تدور حوله الأحداث ومعه شخصيات أخرى ميزها النقاد عن الشخصية الرئيسية أو المحورية بأنها شخصيات ثانوية ربما لأنها تأتى فى الأهمية ثانية للشخصية الرئيسية، أو كما يفهم بعض النقاد أنها مساعدة فقط.

وهذا ما جعل عثمان يقول "وفى سياق ذلك فإن كل الشخصيات الثانوية مجرد ظلال لا يتجاوز دورها "الوظيفة التفسيرية" من جهة

([1]) شكرى عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، ط١ ، دار المعرفة بالقاهرة ١٩٥٩، ص١٤٩.

وتعميق الرمز المعنوى والدلالة الفكرية التى يقوم عليها البناء الروائى للشخصية الرئيسية من جهة ثانية[1]، وهو فهم غريب لا أدرى من أين وصل إليه إلا إذا كان مستغرقا فى صورة البطل من خلال المنظور الرومانسى أو الكلاسيكى القديم، كما أنه يتناقض تماما مع ما طرحه أحمد الهوارى طبقا للمنظور الواقعى للرواية والذى يتعامل مع شخصيات الرواية على السواء، فالشخصيات الثانوية مشاركة فى الحدث وليست مجرد ظلال، مادام البطل أو الشخصية الرئيسية أصبح واحدا من المجتمع يعيش أزمته ويتفاعل معه.

معنى هذا أن الشخصية الثانوية لها مكانتها أو دورها فى الرواية، والكاتب المتمكن هو الذى لا يستغرق كل فنه فى شخصيته الرئيسية، بل يهتم بشخصياته الثانوية مثل عنايته ببطله، ولا يمنع أنه يأخذهم من الحياة كما يقول مورياك ويفتتن به محمد يوسف نجم، أن يتركهم على عواهنهم كما أخذهم من الحياة أو كما يصادفهم فيها، بل يضيف إليهم ما يدعم الشخصية الرئيسية بل وحبكة القصة كلها، وأحيانا يزيد فى هذه العناية لدرجة أنه يحملها بعض المضامين، وهذا ما نلاحظه عند نجيب محفوظ، فبالرغم مما ذكره كثيرا من أنه يأخذ هذه الشخصيات من واقع الحياة إلا أنه يهتم برسمها بصورة لا تقل عما يفعله مع أبطاله وشخصياته الرئيسية مما يجعلها تبقى فى الذاكرة، وهذا ما جعل محمد يوسف نجم يشيد به ويقول "ونجيب محفوظ يعنى

([1]) بدرى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ، ط١، ٢٣٤.

بشخصياته الثانوية عناية عظيمة ويقدمها لنا جذابة مقبولة شأنه فى ذلك شأن ديكنز، وقارئ قصصه قد ينسى الكثير من الشخصيات الكبيـرة، ولكنه لن ينسى بحال شخصيات زيطة أستاذ الشحاذين[1]، ويعدد عـددا من شخصياته الثانوية، وإن كنت أوافقه على هذا بل وأضيف إلى مـا ذكر شخصيات أخرى؛ إلا أننى أخالفه فى مسألة نسـيان الكثيـر مـن شخصياته الكبيرة؛ إن هذا الأمر غير صحيح من خلال الواقع الفعلـى، والفنى نفسه عند نجيب محفوظ؛ إذ إن معظم هذه الشخصيات محملـة برؤيته الفنية والفكرية والذى يؤكده ويدعمه كثير من الدراسـات التـى دارت حولها، وكذلك الحوارات التى دارت معه وأكد فيها هذه الفكـرة، بل لا أبالغ إذا قلت: إنه يحملها الـرؤى التـى لا يسـتطيع تحميلهـا لشخصياته الرئيسية أو على الأقل تكون مـرآة عاكسـة لجانـب مـن شخصية البطل وعلى سبيل المثال نأخذ شخصية أحمد راشد فى خـان الخليلى ومن قبله على طه التى توضح رؤيته فى الاشـتراكية كمـنهج حياة وصلاح للمجتمع.

بل إن المتأمل لشخصية سيد الرحيمى فى الطريق ليجد فيها من أبعاد الرؤية المحفوظية ما يفوق شخصية صابر سيد الرحيمـى بطـل الرواية، حتى فى صورها المادية المجسمة المختلفة التى صادفها صابر وهو يبحث عنه بالرغم من أنه غائب وغير موجود وربما كانت السبب فى جعل بعض الدارسين يصف هذه المرحلة بأنها فلسفية، بل إن هـذا

---

(1) فن القصة، مرجع سابق ، ٨٤.

الأمر نفسه أثار عقلية كثير من الدارسين لإخراج كتب حول انتاج نجيب محفوظ الروائى حتى والقصصى فى قصصه القصيرة.

ويقودنا هذا الأمر فى النهاية إلى نتيجة حتمية، وهو أن الحديث عن الشخصية يصبح حديثا عن الرواية، هل نصل إلى ما بدأنا به لنقول مع القائلين: إن الرواية فن الشخصية، إن كثيرين من نقاد الرواية حين يتحدثون عن الرواية ينظرون إلى الحدث باعتباره العنصر الأهم فى الرواية، ويرون أنه الذى يؤدى إلى الحبكة الروائية، كما يرون أنه هو الذى يعكس الواقع الذى تنحو الرواية إلى كشفه أو حتى مجرد تسجيله، والنقد الحديث يركز على السرد الروائى لدرجة أنه أصبحت له نظرية يكتب فيها الكثيرون الآن، وهذا أمر متوقع منه؛ لأنه فى معظمه يركز على النص ولغته، ولعل كتاب السيد إبراهيم حول "نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة"[1] يبرز ذلك إلى حد كبير.

ومع احترامنا الكامل للنقد الجديد للرواية وما سبقه منذ ألان روب جرييه فى مخالفة النقد السابق عليه من تركيز على الشخصية نتيجة لتطور فن الرواية وانتهاجها الواقعية والتعبير عن الواقع بكل

([1]) السيد إبراهيم ، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة ط١، دار قباء بالقاهرة ١٩٨٩ وكنت أتمنى لو أضاف كلمة المعاصر إلى النقد الأدبى؛ لأن إطلاق اللفظ كان يتطلب منه إلقاء الضوء على المناهج النقدية التى سبقت هذا الطرح ونظرت إلى الرواية من منظور الشخصية مرة أو من منظور عناصرها المتكاملة مرة أخرى.

أبعاده – آماله وآلامه – فإننا لا نستطيع أبدا أن نغفل دور الشخصية فى بناء الرواية، فهى التى تدور حولها الأحداث، وهى التى يجرى على لسانها السرد، وهى التى تحمل الرموز والعلامات اللغوية الدالة على ما يريد الكاتب طرحه، وما يريد الناقد أن يستوعبه من النص حتى ولو أراد إماتة المؤلف، ولذلك لم يكن عجيبا أن يظل بعض النقاد الحداثيين يعطى للشخصية أهمية كبرى كما يقول عبد المالك مرتاض فى نظرية الرواية "لأن الشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التى ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذى حدث عبر ذلك الوضع بعينه" وهو ينقل هذا عن كاتبين فرنسيين هما رولان بورنيف ويل كوبيه، ويعلق عليه بقوله: "فكأن دور الشخصية الروائية فى رأى هذين الكاتبين أنها قادرة على ما لا يقدر عليه أى عنصر آخر من المشكلات السردية، بحيث تلفيها قادرة على تعرية أجزاء منا نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا أو لدينا، إن قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التى يحملها إياها الروائى يجعلها فى وضع ممتاز حقا"[1].

ولا يعنى هذا أننا من أنصار الحديث عن الشخصية باعتبارها البطل الأوحد فى عناصر الرواية لكى لا نعود إلى الوراء، وإنما نعنى أنها محور أساسى فى الرواية فهى مركز الأحداث، والروائى حين

([1]) عبد المالك مرتاض ، نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، الكويت، عدد ٢٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص٩٠.

يطرح رؤيته فإنه يطرحها عبر شخصياته رئيسية كانت أو ثانوية؛ فالشخصية بهذا الوضع تعد المكون الأكبر للنص الروائى، ومن يتابع النقد الروائى المركز على السرد لا يستطيع أن يتجاهل الشخصية فهو حين يتحدث عن السرد ورموزه وعلاماته، فإنها أصلا تجرى على لسان الشخصيات، وليست مذكورة فى الفضاء هكذا، وهذا يعنى أن الشخصيات لا يقل دورها فى النص الروائى عن لغته وعن رموزه ودلالاته، وعن أحداثه، كما يعنى هذا أيضا أننى حينما أبحث فى الشخصية ودورها فى البناء الروائى، فإننى لا أخالف العرف الجارى الآن.

والحق أن من يعايش أدب نجيب محفوظ يرى توازنا شديدا بين بناء الشخصية وبين لغته ومضامينه، تلك التى شغلت الدارسين حتى أولئك الذين اهتموا بالشخصيات فإنهم لم يهتموا بها إلا لما تحمله من مضامين ورؤى أرادوا استنباطها من هذه الشخصيات؛ رسمها ولغتها وسلوكها، وحتى نبيل راغب الذى اهتم بقضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، فقد تحدث عنها فى الإطار المعروف المتداول من تقسيم أدبه إلى مراحل تاريخية واجتماعية واقعية ونفسية مبتورة وتشكيلية درامية ولم يتحدث عن الشخصيات إلا باعتبارها عوامل مساهمة فى هذ التشكيل الفنى، وإن كانت قد توصلت إلى نتيجة ربما تساعد فى بحثنا هذا وهى أن الرجل حافظ على خط واحد متصل بالرغم من تطور مراحله الفنية يقول "ولا يعنى هذا أن نجيب محفوظ قد غير أدواته الفنية تغييرا كاملا فى مرحلة بحيث تنقطع الصلة مثلا بـ ين عبث الأقدار

وثرثرة فوق النيل، فسوف يلاحظ القارئ أثناء الدراسة أن سيطرة نجيب محفوظ على أدواته الفنية من خيوط وأحداث ومواقف وشخصيات لم تتغير ولكنها تطورت تطورا خلاقا يناسب المضامين الجديد التي يلتقطها بعين الفنان المتفحصة ... ومن هنا نشأت العلاقة الحية بين المضمون الذى يكون الشكل وترك الشكل يتفاعل مع المضمون"[١].

ويدعم قوله هذا عند افتتاح حديثه عن المرحلة الاجتماعية الواقعية بالحديث عن رواية القاهرة الجديدة وأنها "لم تتخذ لنفسها شكلا محددا يتفق وطبيعة مضمونها .. فأحيانا يتجه الكاتب نحو تكنيك الرواية الاجتماعية فى وصف ظروف المجتمع الفاسد فى الثلاثينيات دونما اعتبار ملحوظ لرسم الشخصيات وجعلها تنبض بالحياة .. ثم يترك المؤلف هذا المنهج الاجتماعى ويقترب من دائرة الدراما عندما يبدأ فى الاهتمام بشخصية واحدة وتركيز الأضواء عليها .. ألا وهى شخصية "محجوب عبد الدايم .. وهنا تبدو مهارة الكاتب فى الاستفادة من ظروف المجتمع وهى تلقى الضوء على ما يعتمل فى نفسية البطل"[٢].

ومع تقديرى لرأى الكاتب فإننى أخالفه فيه؛ لأن نجيب محفوظ فيما أرى التزم شكلا فنيا يعتمد على هندسة بناء روائى دقيق بالرغم من تطورات أدبه عبر مراحله المختلفة التى كثر الحديث حولها، فالرجل

(١) نبيل راغب، قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، ط تذكارية بمناسبة حصول الكاتب على جائزة نوبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص١٤ فى المقدمة.

(٢) المرجع السابق، ص٧١.

يبنى رواياته على الشخصيات وتفاعلها مع بعضها، ويهتم أكثر بشخصياته الثانوية ودورها فى تحديد صورة البطل أو الشخصية الرئيسية ومن هذا التفاعل ينتج المعمار الفنى للرواية عنده، الذى يقوم على توازنات محسوبة بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، وهذا يساعد فى إعطاء الشكل بل والمضمون صورته فى كل مرحلة، ففى المرحلة التاريخية يمكن أن يكون المنطق "الكل فى واحد" وقد أشرت إلى هذا فى كتابى عن نموذج الشخصية الدينية حيث التفاعل والتلاحم بين كل أفراد الرواية حتى وإن بدأ تحت قيادة بطل أوحد، وأجلى مظاهره فى كفاح طيبة فلم يكن لأحمس أن يفعل كل ما فعله دون تلاحم بينه وبين الشخصيات الأخرى بدءا من الأم المقدسة توتشيرى إلى آخر أفراد الشعب الذى تعامل معه وساعده مرة فى التخفى ومرة فى القتال وهكذا، وفى المرحلة الثانية لم يكن مستطاعا أن تبرز صورة المجتمع الفاسد إلا من خلال تفاعلات الشخصية الرئيسية محجوب عبد الدايم مع رفاقه أولا ثم قريبه الأخشيد ثم مع ابكوات وأسرهم .

ونستنتج من هذا أموراً أولها: أن الشخصية الثانوية لها دور مهم فى هندسة البناء هذه حتى وإن تنوعت بين شخصيات ذات دور كبير ومساحة واسعة فى أحداث الرواية أو شخصيات دورها بسيط ومساحته ضيقة أو صغيرة فى أحداث الرواية كلاهما مهم للبناء وهذا ما سنجلوه فى الفصل الأول من البحث.

ثانيهما: انه نتيجة للالتزام الذى تميزت به كتابات نجيب محفوظ وارتباطه الشديد بواقع محدد ذى أفكار محددة، والذى نتجت عنه رؤية فلسفية واضحة نجد تشابهات كثيرة بين شخصيات رواياته بحث تظهر هذه الشخصية فى رواية ثم نجدها فى أخرى بنفس الصفات تقريبا مما يجعلها أقرب إلى النمط، وهذا ما سنفصله فى الفصل الثانى.

ثالثهما: أن عملية البناء تقوم على تراوح بين الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية بحيث يمكن استخلاص الشخصية الرئيسية من بين صفات وسلوكيات الشخصيات الأخرى، أو العكس حيث تنفصل أو تنحل الشخصية الرئيسية فى باقى الشخصيات الثانوية أو تتراوح بين الطريقين حينا آخر، وهذا ما سنحاول بيانه فى الفصل الثالث والأخير من هذا البحث ليتضح أن هذا الرجل استحق هذه المكانة والريادة فى الرواية العربية ولم يكن وصوله إلى هذه القمة من فراغ بل نتيجة عقل منظم وذكاء حاد وتمكن من تقنينات الفن الروائى، وثقافة واسعة سواء على مستوى الفكر أو اللغة اداة هذا الفكر التى برع فى التعبير بها عند كل ما يريد.

الفصل الأول

الشخصية الثانوية بين الكم والكيف

الشخصية الثانوية بين الكم والكيف

(١)

تتراوح الشخصيات الثانوية عند نجيب محفوظ بحكم الدور الذى تلعبه فى الرواية بين الكم الكثير، وهى تأخذ حيزا متسعا من المساحة حين تلعب دورها فى الأحداث بين الكم القليل حيث تظهر إما فى حدث واحد أو فى أحداث متباعدة، ومن لم يفهم أسلوب الكاتب يشعر بأن هذه الشخصيات تلعب دورا هامشيا فى الرواية، ومع أنها فى الحقيقة غير ذلك، فبالرغم من هذا الظهور الضعيف إلا أن دورها فى بناء الرواية وأحداثها وحبكتها لا يقل بحال عن دور الشخصيات الثانوية التى ترد كثيرا مما يوحى بقدرة فائقة للأديب فى توظيف شخصياته حسب الدور المنوط بها.

وإذا جئنا إلى تفصيل ما سبق بنماذج سنجد مثلا فى بداية ونهاية نجد شخصية حسين الأخ الأكبر مباشرة للبطل حسنين الذى يضحى بمستقبله وتعليمه من أجله، ويأتى دوره كبيرا فى الأحداث المنتجة والمؤدية إلى تحقيق بطل الرواية طموحاته؛ حتى أحيانا ليشعر القارئ بأنه بطل ثان للرواية، ونجد فى الوقت نفسه عم جابر سليمان البقال الذى يكاد يأتى ذكره لماما فى الرواية يلعب دورا لا يقل خطورة عن الدور الكبير الذى لعبه حسين، حيث يقف وراء تربية ابنه سلمان الذى أغوى نفيسة وأوقعها فى المحظور وأضاع عليها شرفها فأدى إلى

احترافها الرذيلة، وأدى فى النهاية إلى الشق الثانى من الرواية، وهى النهاية التى انتهت إليها المأساة.

وذلك أن عم جابر سليمان كان وراء تربية سلمان بهذه الصورة وكان ابنه دائما يتعلل برفض أبيه الزواج من نفيسة، ثم إصراره على تزوجه ممن اختارها له فى النهاية، وكان قد حدث ما حدث فترسب هذا فى نفسها، وأحست بأن شكلها القبيح ربما كان السبب فى هذا الموقف، وبالتالى تحولت إلى بائعة هوى، مع أننا لا ننكر دور الموقف المالى للأسرة والفقر الشديد باعتباره مؤثرا أيضا إلا أن الكاتب جعل لعم جابر الدور الأساسى فى هذا التحول، كما جاء على لسن ابنه "أبى لعنة الله عليه رجل عجوز أحمق عنيد، ويطمع أن يزوجنى من ابنة جبران التونى البقال عند تقاطع شبرا بشارع الوليد، ولست فى حاجة إلى أن أقول لك: إننى لم أوافق ولكننى لا أستطيع أن أقترح عليه الزواج من أخرى فى الوقت الحاضر وإلا كان جزائى الطرد.. وأحست جفافا فى حلقها ورمقته بازدراء ثم تساءلت فى قلق والعمل؟؟". [1]

وهكذا حتى من وراء الستار أى إن لم يأت دوره بالحديث المباشر أو الاشتراك فى الحوار إلا أنه يقف وراءه، فهو عجوز وأحمق وعنيد وتاجر، وابنه لا يجرؤ على مخالفته ومع إحساسها بحقيقة الموقف إلا أنها لم تستطع الفكاك من أسرة لأنه الوحيد الذى شعرت معه بكيانها ونفسها فظلت على أملها الخافت والذى تبدد بعد فترة.

---

(1) بداية ونهاية، مكتبة مصر، ط١٤، ١٩٨٤، ص ١٠٠.

حتى إذا عدنا إلى الوراء قليلا أى إلى القاهرة الجديدة لوجدنا دور الأبوين الفقيرين بالرغم من المساحة الضيقة التى خصصت لهما فى الرواية لا يقل دورهما بحال عن دور سالم الأخشيد أو قاسم بك أو غيرهما من الشخصيات الثانوية التى أخذت حيزا واسعا فى الرواية، فالأب وفقره كان وراء ما ترسب فى ذهن محجوب عبد الدايم أحد الأبطال الذين قامت عليهم الرواية، والذى يعد الشخصية المحورية التى تدور حولها الأحداث، والتف حوله الأبطال الآخرون لإظهار صور التناقض الذى تقوم عليه الرواية.

وفى الزقاق لا يقل دور المعلم كرشة وزيطة صانع العاهات عن دور إبراهيم فرج القواد فالاثنان يقومان بدورهما فى إضفاء كل الصفات السلبية على الزقاق، ومعهما بالطبع عم كامل بائع البسبوسة وكل هؤلاء كانوا أسبابا فى نفور بطلة الرواية من زقاقها مما دفعها إلى الاستسلام لإغراءات إبراهيم فرج الذى هيأ لها كل إغراءات الهروب والانتقال إلى العالم الجديد الذى أدى إلى النهاية المحتومة" وأهابت بإرادتها أن تنش عن رأسها ما ينثال عليه من خواطر فنجحت فى طردها إلى حين، ولكنها تنبهت إلى الأصوات المتصاعدة من قهوة كرشة، ووقعت من نفسها موقعا مثيرا فراحت تلعنها وتتهمها بتطيير النوم من عينيها، وجعلت تنصت إليها على رغمها. وتسب محدثها فى حنق وغضب" ياسنقر غير ماء النرجيلة" .. هذا صوت الفاجر الحشاش كرشة "يا سيدى ربك يعدلها" وهذا عم كامل الحيوان الأعجم. "ولو .. كل شئ له أصل". هذا الأعمش القذر الدكتور بوشى. وتمثل لها حبيبها

– على غرة – بمجلسه المختار ما بين المعلم كرشة والشيخ درويش، وتخيلته وهو يشير إليها بقبلاته فخفق فؤادها، ثم استحضرت ذاكرتها صورة العمارة الهائلة، والحجرة الرائعة، وسرعان ما طن صوته في أذنيها، وهو يهمس قائلا: "ستعودين إلى .. رباه"(١).

وهكذا يتضح بجلاء كيف أدى هؤلاء الثلاثة دورهم فى تعبئة نفسها ضد الزقاق وتهيئتها للدور الذى لعبه إبراهيم فرج فى نقلها إلى الحياة الأخرى التى تنفق ونفسيتها الطموحة بل والشاذة أحيانا، وقد كرر هذا نجيب محفوظ فى الرواية على لسان الآخرين مما يعنى وعيا شديدا لدى المبدع بشخصياته ودور كل منهم فى البناء الفنى للرواية وتصميم حبكتها الفنية حتى تصل إلى ذورتها.

والثلاثية مليئة بالأمثلة أيضا فلا نستطيع أن نتجاهل أم حنفى فى كشف حقيقة ياسين وطموحاته الغرائزية بل بهيميته التى لا تفرق بين أنثى واخرى مهما كان المستوى، فترك زينب بنت محمد عفت وحاول الاعتداء على جاريتها نور الشبيه الثانى بأم حنفى ثم يطلق زينب التى تمثل مستوى أعلى، لكنه لا يريده، ويتزوج مريم التى صفعته أمها على قفاه ثم توجهه إلى زنوبة العالمة، كل ذلك فى تواز مع دور الأم المزواجة والأب المتناقض التصرفات، وكذلك الشيخ متولى عبد الصمد الذى كان يتبارك به السيد أحمد عبد الجواد بالرغم من دوره الذى يبدو هامشيا إلا أننا نلحظ تأثيره فى فكر السيد وسلوكه ا متناقض، حيث كان

---

(١) زقاق المدق (مكتبة مصر، ط١٠ ، ١٩٨٢، ص١٩٨) .

يلجأ إليه فى الأزمات كما أشرت إلى ذلك فى كتابى "نموذج الشخصية الدينية فى روايات نجيب محفوظ"[1]، وكان يكشف تناقضه فى صراحة تامة، بل إنه يسهم أيضا فى تكوين البطل الثانى للثلاثية كمال عبد الجواد.

(٢)

ولكن السؤال هل ظل نجيب محفوظ على هذا النهج فى مراحل تطوره الروائى؟ الواقع يقول إنه بعد أزمة أولاد حارتنا ومنذ كتب اللص والكلاب حتى ميرامار تغير أسلوب السرد القصصى عند نجيب محفوظ، حيث ضاقت مساحة الرواية، واهتم بتكثيف لغة السرد والتركيز فى سرد الأحداث ذات الدلالة مغايرا بذلك نهجه البانورامى القديم كما أشارت إلى ذلك فاطمة موسى فى كتابها "نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية" حيث تقول: "تمثل اللص والكلاب نقطة تحول فى اسلوب نجيب محفوظ فى معالجة فنه، وقد استخدم فيها أرقى وأعقد الأدوات الفنية فى متناول فنان الكلمة كالرمز والاستعارة، فلا يملك الناقد إلا أن يضعها فى مستوى يعلو على أعمال الكاتب السابقة. ولعل التركيز الشديد أول سمة نظر القارئ لهذه الرواية، فالكاتب قد طرح عنه ما قد يشتت انتباه القارئ من تفصيلات جزئية، وهو يغوص إلى

---

(١) راجع محمد على سلامة، نموذج الشخصية الدينية، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٩٢، ص٦٥- ٦٦.

لب الموضوع ويسبد أعماقه بدلا من أن يحيط بحواشيه البعيدة كدأبه قبل ذلك" (١).

وقد نتج عن هذا تركيز آخر على مستوى الشخصيات الثانوية وصارت معظمها على مستوى واحد تقريبا ففى اللص والكلاب نجد دور رؤوف علوان ونبوية وعليش سدرة، والمعلم طرزان ونور والشيخ على الجنيد الصوفى المنعزل فى خلوته، يكاد يكون متساويا، ولا نجد أدوار هامشية أو صغيرة المساحة ومؤثرة إلا دور سناء البنت حين جاء سعيد مهران ليأخذها أو يراها فى حضور المخبر، ورفضها له مما أجج رغبة الانتقام فحركت الأحداث، وكذلك دور المخبر، وهو يكشف داخلية سعيد فى تلك المقابلة نفسها، وكذلك اللص الذى استولى سعيد على سيارته والطبيب الذى أبلغ عنه، صحيح أنها تلعب دورا مؤثرا فى أحداث الرواية لكن مساحة الدور صغير بالقياس إلى غيره من الأدوار الثانوية.

هذه البنت الصغيرة تظهر مرة أخرى فى السمان والخريف، وهى ابنة البطل عيسى الدباغ من ريرى فتاة الملهى التى صاحبته فترة ولما حملت منه ألقى بها خارج حياته، وتزوجت واستقرت ثم ظهرت فجأة فى حياته المتأزمة ومعها ابنته التى نسبها زوجها الجديد إليه (صورة أخرى مكررة من مأساة سعيد مهران)، ولم تعرفه الفتاة فتزيد

---

(١) فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، ط الهيئة المصرية العامة ضمن سلسلة مكتبة الأسرة، ٢٠٠١، ص١٢٧- ١٢٨.

من مأساته، ومع أنها لم تظهر على مسرح الأحداث إلا مرة واحدة إلا أنها بهذا الظهور الشاحب حركت نزعات كامنة فى البطل وأدت إلى إفاقته من غيبوبته التى طالت إلا أنه ليس بالمساحة التى تتسع لأدوار الشخصيات الثانوية الأخرى.

إن هذه المرحلة شهدت اتساع المشاركة فى الحدث، وربما كان تواكبا مع الوضع الاجتماعى، حيث زادت نسبة المتأزمين من النظام كما زادت نسبة المؤيدين له، ولما كان نجيب محفوظ قد انحاز فى البداية إلى الثورة ونظامها، ويأمل فى تجاوز سلبياتها كما قال هو فى حديثه إلى رجاء النقاش الوارد فى كتابه "نجيب محفوظ؛ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه": "لم تكن انتقاداتى لثورة يوليو فى أى من كتاباتى موجهة ضد النظام، بل كنت أنقد غياب الديمقراطية فى هذا النظام، ولم تكن الديمقراطية من المحرمات، بل هى المبدأ السادس من مبادئ الثورة"[1]، ومرة ثانية يقول: "كانت السلطة فى عهد عبد الناصر واثقة من حسن نواياى فى كتاباتى، ومن اننى أقصد من انتقاداتى صالح الوطن لا الإثارة أو تأليب الجماهير وأظن أن عبد الناصر نفسه كان مدركا لهذه الحقيقة"[2]. إذن كانت علاقته بالثورة موزعة بين التأييد والحب من جهة والنقد الشديد بسبب تجاهلها للديمقراطية وللوفد.

([1]) رجاء النقاش: نجيب محفوظ؛ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على ادبه وحياته، ط١ مركز الأهرام للنشر، القاهرة ١٩٩٨، ص١٢٩.

([2]) المرجع السابق، ص١٣٣.

وقد انعكست تلك الحالة على شخصيات نجيب محفوظ في أعماله منذ اللص والكلاب حتى ميرامار؛ فنجد البطل الذي يمثل الفكرة الرئيسة يلتف حوله نوعان من الشخصيات الثانوية كل منهما تمثل تيارا فكريا يشده إليه، ولا يظهر التفاوت الحاد بين مستوى هذه الشخصيات ما بين دور كبير ودور صغير اللهم إلا في بعض المواقف مثل الشحاذ الذي يقبع على باب فندق القاهرة في الطريق، والذي تحول معه نداء الدين إلى نداء ممجوج في سمع البطل وخاطره، حيث كان مصحوبا بالمنظر القذر الذي كان عليه والوضع المتدني المتمثل في احترافه التسول، ولذلك كان عامل طرد ونفور، مما جعل صوت التيار الصالح المتمثل في الهام الصحفية ورئيسها في الجريدة، الذي يحاول أن يجذبه خارج دوامة الجريمة، ضعيفا غير مؤثر فيه، خاصة أنه في مواقف كثيرة من الرواية يجعله يصطدم به بعد عودته من مقابلة إلهام.

كذلك لو تأملنا دور الطبيب صديق عمر الحمزاوي في الشحاذ الذي لا يظهر إلا في الفصل الأول من الرواية لوجدنا أنه مع ضيق المساحة التي يشغلها إلى أنه مؤثر في الأحداث بالدرجة التي كان عليها دور كل من صديقيه مصطفى المنياوي وعثمان خليل الشاعر، فقد فجر الحالة التي كانت كامنة في نفسه، وبالرغم من اختفائه بعد ذلك إلا أنه ظل فاعلا في الحدث من خلال الدواء الذي كتبه في وصفة العلاج، وإلحاح زوجته وبناته وأصدقائه عليه لمتابعة العلاج ورفضه الدائم للاستجابة لهم، وإصراره على خوض تجربته التي قرر أن يخوضها وهي البحث عن السعادة أو العلاج في العالم الروحاني.

وقد حاول نجيب محفوظ فى أن يحدث تعادلا بين شخصيات ثرثرة فوق النيل، حيث يجمع بينهم هم واحد، وهدف واحد، الهم الأكبر هو الإحساس بعدم أهمية الوجود نتيجة سلب حقوقهم فى لعب دور محدد فى حركة الوطن، ولذلك فهم يؤدون أعمالهم على تنوعها بلا روح وبلا وعى، ولنلاحظ دلالة كتابة أنيس زكى التقرير و لقلم بدون مداد فلم يكتب شيئا، وهو ملمح دال وخطير، إذ يوحى بأنهم لا يمكن أن يكون لهم تأثير فى الحياة ومن ثم اشتركوا فى الهدف وهو الهروب إلى عالم السكر بتدخين الحشيش، وهو أمر له دلالته المهمة حيث الدخان وضباب الرؤية على خلاف الخمر التى تغيب صاحبها تماما عن الرؤية، أما الحشيش ودخانه فيعنى الرؤية الغائمة أو المضببة المشوشة، ويعنى ذلك تراوحا بين الوجود وعدم الوجود، وهو أمر نفسى خطير وأثقل بكثير من الغياب الكامل الذى يعد موقفا واضحا، أما هذا الموقف فلا ينتج إلا الثرثرة وهى فى الدلالة اللغوية تعنى الكلام الكثير بلا معنى ولا فائدة ترجى .

ثم دخلت حياتهم سمارة بهجت الصحيفة التى تفكر فى الكتابة المسرحية تقتحم عليهم هذا العالم فتحاول كشفه فى مشروع مسرحية، وتأمل فى تغييره عن طريق قائد المجموعة أنيس زكى بالقرب منه ومناقشته فى واقعه وواقعهم جميعا، ولكنها تفشل فى مهمتها، وبالرغم مما يبدو من قلة ظهورها فى الأحداث أو فى العوامة بشكل دائم مع الشلة إلا أن دورها كان فعالا فى أحداث الرواية بصورة تفوق بعض الأعضاء الدائمين فيها حيث حركت بعض المشاعر تجاه محاولة البحث

عن الوجود متمثلا فى طموح للارتباط بها عند بعض الشخصيات، ولكن الأزمة كانت أكبر من أن تتجاوز.

وشيئا فشيئا تتلاشى الشخصيات الهامشية أو ذات الظهور الضعيف فى أحداث الروايات، ففى ثرثرة فوق النيل، لا نجد لها أثرا حتى سمارة بهجت التى أشرت إليها فى الفقرة السابقة لا يمكن قياسها مثلا بالشحاذ فى رواية الطريق، ولا بسناء بنت سعيد مهران، ويختفى هذا النموذج من الشخصيات تماما فى رواية ميرمار، فالكل يؤدى دوره بتعادلية شديدة فى إطار الفكرة الرئيسة للرواية وهى الالتفاف حول زهرة التى أشار كثير من الدارسين والباحثين إلى أنها ترمز لمصر، والكل ينظر إليها من منظوره الخاص[1].

حتى نصل إلى المرايا فنجده يخص كل شخصية من شخصيات الرواية بفصل مستقل ليشير إلى دور كل منها فى أحداث الرواية، بالرغم من تشابك العلاقات فيها بينها، ولعلها عودة إلى روح أولاد حارتنا التى كانت تمثل نقطة التحول فى هذه المرحلة، ولما حدث لها ما حدث، عبر هذه المرحلة عن شخصياتها بصورة فنية فى رواياته التى تلتها، وقد ذكر ذلك محمود أمين العالم فى تأملاته حول عالم نجيب محفوظ حيث يرى فى سعيد مهران بطل رواية اللص والكلاب أنه "أحد

---

(1) لعل أول من أشار إلى هذا الرمز هو محمود أمين العالم فى كتابه تأملات فى عالم نجيب محفوظ، ط. هيئة الكتاب، ١٩٧٠، ص١٢٩- ١٣٢.

الحارة الضالين"[1]، وفى السمان والخريف يقول "وفى هذه الرواية تلتقى بنموذج آخر من أولاد حارتنا[2]، هكذا فى الطريق، والشحاذ حتى نصل إلى الثرثرة وميرامار التى يكرسها بعد ذلك بالمرايا فيعود إلى ذكر الشخصيات؛ كل فى فصل مستقل، وكأنها عود على بدء حتى تتلاشى المسافة بين البطل أو الشخصية المحورية والشخصيات الثانوية إلى حد كبير.

وإذا كان قد نحدث فى المرايا عن الشخصيات فإنه ذكر الحكايات فى رواية مستقلة بعنوان حكايات حارتنا تعكس رغبة فى اجترار ذكريات أولاد حارتنا بشكل أقرب إلى روح الحكاية البدائية، وطريقة حكايات جدتى وممزوجة بالحلم الصوفى لدى نجيب محفوظ، ولذلك تكثر فيها الشخصيات بصورة لا يستطيع القارئ تمييز بطل لها أو شخصيات ثانوية رئيسية أو هامشية بل يظل الراوى / الكاتب نفسه هو البطل لهذه الحكايات.

وهو الذى يظهر جليا بطلا واضحا فى قلب الليل حتى اسمه "جعفر الراوى" الذى يقص حكاية من البداية إلى النهاية، شارحا فلسفته الثلاثية "الدين، العلم، الاشتراكية" عرضت تاريخا موجزا للمذاهب السياسية والاجتماعية من الإقطاع حتى الشيوعية، ثم عرضت مشروعى الذى يقوم على أسس ثلاث، أساس فلسفى، مذهب اجتماعى

---

(1) المرجع السابق، ٨٧.

(2) المرجع السابق، ٨٨.

أسلوب فى الحكم؛ أما الأساس الفلسفى فمتروك لاجتهاد المريد، لــه أن يعتنق المادية أو الروحية أو حتى الصــوفية، والأســاس الاجتمــاعى شيوعى فى جوهره يقوم على الملكية العامة وإلغاء الملكيــة الخاصــة والتوريث والمساواة الكاملة وإلغاء أى نوع للاستغلال وأن يكون مثلــه الأعلى فى التعامل "من كل على قدر طاقته ولكل على قدر حاجته، أما أسلوب الحكم فديمقراطى يقوم على تعدد الأحزاب وفصــل الســلطات وضمان كافة الحريات – عدا حرية الملكية – والقيم الإنسانية، وبصفة عامة يمكن أن نقول إن نظامى هو الوريث الشرعى للإسلام والثــورة الفرنسية والثورة الشيوعية"[1].

ولذلك لا نجد تميزا بين الشخصيات الأخرى (الثانويــة) فكلهــا تؤدى دورها فى خدمة تطور البطل الرواى، ما بين موظف الأوقــاف إلى الجد إلى المنشد إلى البدوية الراعية، إلى أولاده الــذين لا يعــرفهم حتى سعد كبير صديقه المحامى الذى بعد بمثابة الصوت الثــانى فــى داخله الذى يناقشه فى أفكاره، وهدى زوجته التى هدته إلى الطريق بعد فقده فهى صدى آخر لصوته، كل هؤلاء الشخصيات دورهم فى أحداث الرواية بصورة تكاد تكون متساوية.

والصورة نفسها تتكرر فى حضرة المحترم فالبطل عثمان بيومى شخصية مركبة من شخصيات أبطال سابقين؛ تحس فيه أحمد عاكف فى

([1]) قلب الليل ، ١٣٧ وراجع فى ذلك مصرى حنورة، مسيرة ـ قرية رحلة فــى عقــل نجيب محفوظ، ط٢، مكتبة الإسراء بالقاهرة، ١٩٩٢، ص ٩٧- ٩٨.

خان الخليلى، وقبله محجوب عبد الدايم فى القاهرة الجديدة وحسنين فى بداية ونهاية، بل وبعض ملامح كمال عبد الجواد فى الثلاثيــة؛ ولــذلك تأتى الشخصيات كلها دعامات تسند البطل، أو تعكس أفكاره وتطلعاته، أو تبرز تناقضاته.

وإذا كانت حضرة المحترم تعول على نماذج المرحلة الاجتماعية التى تنتهى بالثلاثية، وتصور اجترار ذاكرتها فإن ملحمة الحــرافيش، تحاول إعادة صياغة أولاد حارتنا فى صورة شعبية ممزوجــة بــروح السير الشعبية وكتاب ألف ليلة وليلة، ولذلك فإن تسميتها بالملحمة أمــر منطقى تماما، مع الفارق بينهما من حيث إن الملحمة تدور حول بطــل واحد، أما ملحمة الحرافيش فتسند بطولتها إلى أسرة على رأسها الناجى الكبير الذى يخلفه أبناؤه فى أدوار مختلفة ما بين الخير والشر، والناجى غير معروف الأصل، عثر عليه شيخ صوفى ذاهب لصلاة الفجر فــى الحسين فأخذه ورباه حتى أصبح أقوى رجل فى الحارة، وهكذا أصبحنا أمام الجبلاوى المختفى يبعث من جديد فى صورة عاشــور النــاجى، وتتلاحق أجيال أسرته فى الملحمة بين قوة وضعف وخير مثــل علــى أبناء الجبلاوى تمام، والغريب أن آخر أبنائه فى الرواية اسمه عاشــور أيضا، تواصلا مع الأب الأول والحاحا على الفكرة الأساسية التى تريد أن يعبر عنها وهى رحلة البشرية بين الخير والشر، والدين والعلم، ومن الطبيعى والأمر كذلك أن كل الشخصــيات الثانويــة تــأتى دعامــات لشخصيات هذه الأسرة، وليست مشاركات فى الحدث أو مؤسسات لــه كما هو الحال فى الروايات السابقة؛ لأن التركيز هنا ليس على تفاعلات

الواقع من خلال تشابك أو تصادم مصالح الشخصيات مع بعضها، بل يكون على المضمون أو الهدف الذى يريد أن يصوره أو يصل إليه عن طريق هذه الشخصية أو الشخصيات التى تفرعت من هذه الأسرة.

وفى روايات المرحلة الأخيرة التى صدرت منذ ١٩٨٠ حتى آخر رواية قشتمر التى صدرت فى العام نفسه الذى حصل فيه على جائزة نوبل، نجد نجيب محفوظ إما أنه يتذكر موضوعات كان قد ألمح إلى إنتاجها وتأليفها فى فترة التوهج وشغله عنها ما عده أهم منها مثل روايتى عصر الحب وأفراح القبة التى تدور حول ممثلين مسرحيين، والصراع الخفى بين النجوم، وأحسب أنه كان يتذكر تلك الفترة التى توقف فيها عن الكتابة، وانشغل بعمله السينمائى وخاصة فى كتابة سيناريوهات الأفلام، وكذلك الفترة التى عمل فيها مديرا لمصلحة السينما، فجاءت الروايتان أشبه بالمذكرات فى ثوب روائى.

ثم ظهرت ليالى ألف ليلة ليعبر عن مقدرته فى استلهام التراث الشعبى العربى القديم، وربما كانت سدا لنقص شعر به، وهو عدم كتابة موضوع مستوحى من هذا التراث بعد ما طرق موضوعات التاريخ المصرى القديم والواقع المصرى الحديث المرتبط بذلك التاريخ القديم فى أحدث صوره، وكأنه قد مل الحديث عن الواقع بكل مشكلات فغاص فى أعماق الخيال والمجهول والغيب، ولذلك لا تتضح فيه الفوارق بين الشخصيات الرئيسية والثانوية.

ثم كانت رحلة ابن فطومة التى أعدها تسير على نفس النمط وإن كان لها بطل محدد أشبه بالسندباد فى حكايات ألف ليلة وليلة؛ حيث الجرأة والأقدام على العوالم المجهولة والزواج منها، فى محاولة للتفاعل معها واستلهام القوة من هذا التزاوج، ولكنه ينتهى بالضياع لأنه لم يجد حلا لمشكلات الوطن "وأرجع إلى عزلتى وأنا أتخيل اليوم الذى أسلط فيه قواى الكامنة على كل معوج فى وطنى لأنشئه من جديد مقاما صالحا لقوم صالحين، وتمر الأيام وأنسى الزمن فلا أدرى كم مضى على من أيام وشهور"[1].

ولكنه يضيع فى متاهات هذا العالم الغيبى حتى ينتقل مع رفاقه إلى دار الجبل، دار الكمال وأظنها موضع الحلم الذى عانى منه نجيب محفوظ طوال مشواره ليبدأ منها العالم المثالى الذى وضع له تصوره فى قلب الليل على لسان جعفر الراوى، وهو الحلم الذى يفيقنا منه محفوظ فى ختام الرواية بعدة تساؤلات لا تجد إجابة مثل: هل واصل رحلته أو هلك فى الطريق؟ هل دخل دار الجبل وأى حظ صادفه فيها؟ وهل أقام بها لأخر عمره أو عاد إلى وطنه كما نوى؟ وهل يعثر ذات يوم على مخطوط جديد لرحلته الأخيرة؟

---

(1) رحلة ابن فطومة، ط مصر ١٩٨٣، ص١٥٢ .

وتكون الإجابة أشبه بالأسئلة" علم ذلك عند عالم الغيب والشهادة"[1]. ليقول لنا نجيب محفوظ إنه كان يصنع حلما وخيالا ليس أكثر يحاول فيه طرح الأسئلة التى ألحت عليه عبر مشواره الروائى.

وهذا ما حدا به إلى محاكمة التاريخ والشخصيات التى تولت حكم مصر عبر تاريخها الطويل، يبرز إيجابيات كل شخصية وسلبياتها من واقع ما استقر فى ضميره من دورها فى عدم تحقيق حلمه بالعالم الجديد ثم يسرد فى رواية بعدها لحظة من لحظات آخر زعيم يوم قتله.

ثم يعود إلى الذكريات مع أشخاص كان لهم دور فى حياته أو كانت لهم علاقة به وبتاريخ مصر فى حديث الصباح والمساء مما جعله يفرد لكل شخصية منها فصلا مع خيط رابط بينهما وهو واقع مصر الحديثة بكل تناقضاته، مازجا أيضا بين القديم والجديد، متناصا مع الملفوظ الاجتماعى والشعبى القديم والحديث على السواء.

وينهى مشواره برواية قشتمر التى صرح بأنه كتبها من وحى صديقه وأحد افراد شلة الحرافيش التى التصق بها فترة كبيرة من عمره، كما ذكر ذلك لرجاء النقاش بأنه عندما عرف قصة موته، ومع تخوفه من مثل هذا العمل لضرورة ذكر شخصيات معاصرة إلا أنه

---

(١) رحلة ابن فطومة ، ١٥٨.

نجح فى كتابتها مع تحوير فى ملامح بعض الشخصيات ومع هذا فإن بهاء جاهين تعرف شخصية والده فى الرواية بسهولة"[1].

ولا نستثنى من روايات هذه المرحلة إلا رواية الباقى من الزمن ساعة التى تقترب من شكل وبناء رواياته فى المرحلة الاجتماعية، وإن كان موضوعها وفكرتها يعكسان رأيه فى الانفتاح الذى أعلنه السادات وأثر سلبيا على العلاقات الاجتماعية بين أفراد الأسرة الواحدة، وبالتالى أفراد المجتمع، ولذلك رأينا فيها شخصية رئيسية هى الأم، وأشعر بأنها رمز لمصر يقترب كثيرا من زهرة ميرامار، وإن كانت هذه المرة فى ثوبها الحقيقى الأم التى تنقلب عليها الأحوال وتتحمل فى جلد تنازعات أبنائها بسبب اختلاف ميولهم وأهوئهم بل وأفكارهم.

(٣)

وتعد نسبة الشخصيات الثانوية ذات المساحة الضيقة إلى الشخصيات الثانوية ذات المساحة الواسعة محورا يمكن تصنيف إنتاج نجيب محفوظ على أساسه، ففى المرحلة الاجتماعية نجد التدرج واضحا فالقاهرة الجديدة وخان الخليلى تمثلان مرحلة يقتربان من بعضهما مع اختلاف الموضوع وأن لم تختلف الفكرة الرئيسية وفيهما نجد تشابها فالشخصيات الثانوية التى تلعب دورا بارزا فى الأحداث فى كل منهما أربعة شخصيات أو خمسة بينهما فتاة ففى القاهرة الجديدة نجد مأمون

---

(١) راجع بالتفصيل ما ذكره حول هذا الأمر ص ١٠٠، ١٠١ من نجيب محفوظ لرجاء النقاش (مرجع سابق).

رضوان وعلى طه يمثلان التيارين الفكريين المتصارعين على مستوى الجامعة ثم أحمد بدير صاحبهم الثالث الذى كان طالبا ويعمل صحافيا، كان وسطا بينهما ثم سالم الأخشيد ومعهم إحسان شحاتة، الفتاة التى حاولوا جميعا الاقتراب منها وطمح فيها محجوب عبد الدايم يوما لكنها كانت تهوى على طه، ولفقرها لم يلتقيا، وفى خان الخليلى نجد رشدى عاكف أخا البطل أحمد عاكف كما نجد أحمد راشد صاحب الفكر الاشتراكى أيضا والنونو الخطاط وكمال أفندى خليل وبينهم نوال كمال خليل؛ فإذا أضفنا فى القاهرة الجديدة قاسم بك، فإننا يمكن أن نضيف فى خان الخليلى معشوقة الأزواج عليا الفائزة.

فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الأخرى سنجد أن عدد هذه الشخصيات يكاد يتقارب، وبعضها يكاد يكون تكملة للوحة مثل الخادمة والسفرجى، ولكن بعضها المؤثر فى أحداث الروايتين قريب جدا من بعضه فالأب والأم فى القاهرة الجديدة؛ وإن لم يكن ظهورهما فى الرواية واضحا ولم يتدخلا مباشرة فى الأحداث إلا أن دورهما بفقرهما ظل عامل ضغط على البطل ومن ثم حضورهما غير المباشر كان فاعلا، أما فى خان الخليلى فكان ظهورهما فى الأحداث أوضح، ومع هذا فإن تأثيرهما كان غير مباشر، فالأب إما منعزل فى حجرته يقرأ القرآن، والأم مشغولة دائما بإعداد الطعام وكذلك أطعمة المناسبات وعسرهما المالى كان سببا فى عدم إكمال أحمد عاكف بطل الرواية تعليمه، وبالتالى أثر فى بقية سلوكياته عبر الرواية كما كان عسر والدى

محجوب عبد الدايم بطل رواية القاهرة الجديدة سببا في تصرفاته وسلوكياته في الرواية.

وكما فعلت الفتاة جامعة أعقاب السجائر، وابنة حمديس بك مع محجوب نجد في خان الخليلي اليهودية الحسناء، وطالبة الثانوي الحسناء المؤثرين في أحمد عاكف فالأولى بالرغم من إشباعها رغبة محجوب إلا أن رائحتها النتنة ومظهرها القذر، مع أنها اختفت بعد ذلك، كانت دافعا إلى مزيد من الاستهانة بكل القيم، فلم تشبعه بل دعمت اتجاهه نحو التطلع إلى الطبقات الراقية مما جعله يبذل محاول التقرب بعائلة يس بك قريب والدته والانشغال بابنته، ولكنه أفسدها بتسرعه المشين في أثناء زيارة الآثار، ورفضها العنيف الذي أجج رغبته في التنطع حتى ولو على حساب القيم الإنسانية، واليهودية الحسناء والطالبة الحسناء زميلة الثانوي دعما سلبية أحمد عاكف وعزوبيته، فاليهودية بعد أن بعثت في رجولته الأمل تركته وتزوجت غيره " فما هو إلا أن خطبها شاب من بني جنسها حتى هجرت لعبتها لتستقبل حياة غير عابئة بالجرح الدامي الذي أحدثته في قلب غض"[1]، والفتاة الحسناء التي ظهرت في حياته في الفترة النهائية من المرحلة الثانوية، وحينما حلت الكارثة بالأسرة بعد حصوله على البكالوريا لم تستطع أن تصبر عشر سنوات، وغلبت حكمة الفتاة نفسها – على عاطفتها، فانقطعت الأسباب وتبددت الأحلام، وكفر أحمد بالحب وبالمرأة كما كفر بالدنيا جميعا"[2].

---

(1) خان الخليلي ، ٣٥.

(2) المصدر السابق ، ٣٦.

وهكذا فى باقى الشخصيات نجد الأمر يسير على الوتيرة نفسها شخصية هنا وشخصية هناك، وكل منها على بساطة دورها تلعب دورها فى تكريس أحداث الروايتين بصورة تقترب من بعضها، وهذا ما ذكره محمود أمين اعالم فى تأملاته فى عالم مجيب محفوظ حيث يقول " وإذا ما انتقلنا إلى رواية خان الخليلى سنتبين فى بنائها بعض القسمات الأساسية التى ذكرناها عند حديثنا عن الرواية السابقة"(١). (ويقصد بالطبع القاهرة الجديدة)؛ لأنها هى التى ذكرها قبلها، ويشير العالم أيضا إلى أنها بداية التوجه نحو حى الحسين الذى كان مصدرا للروايات التالية لها(٢).

وبتطور الكاتب وبتطور البناء الفنى، تتضخم الرواية ويزداد عدد الشخصيات، وفى هذا الصدد نجد روايتين يتقاربان من بعضهما حتى فى الموضوع وإن اختلف مكان الحدث فتظهر زقاق المدق، وتظهر بعدها بداية ونهاية، وإن كانت السراب قد ظهرت بينهما، إلا أننى أتخطاها فى هذا المضمار، أقصد الكم والكيف فى الشخصيات الثانوية، لأنها كما رأى بعض النقاد تخرج عن الإطار الاجتماعى، وإن كان محمود أمين العالم قد رفض هذا ورأى أنها منبثقة من الروايات السابقة وبعد من أبعادها سواء فى فكرتها أو بنائها الفنى، بل تكاد هذه الرواية أن تكون وجها آخر لتجربة زقاق المدق.. إنها تقدم نموذجا مناقضا معكوسا لحميدة بطلة الزقاق. ففى مقابل طموحها وفقرها

---

(١) محمود أمين العالم ، تأملات فى عالم نحيب محفوظ، ط هيئة ، كتاب ١٩٧٠ ، ٣٧.

(٢) المرجع السابق ، ٣٩.

وتمردها، نجد كامل رؤبة لاظ بطل السراب في تردده وجبنه وخجله وعجزه وتلعثمه وانكماشه"[1].

إذن فهى من حيث الموضوع تسير فى نفس الخط الاجتماعى وإن كانت المعالجة شبه نفسية إلا أنها من حيث الإطار والشكل تخالف النظام التصاعدى لروايات هذه المرحلة فتقل مساحتها، وبالتالى يقل عدد الأشخاص، وإن كانت فى طريقة البناء أيضا تدخل فى إطار المرحلة كما سنشير عند الحديث عن البناء الفنى بين الشخصيات الثانوية والرئيسية.

ونعود إلى الروايتين لنجد أنهما يتشابهان إلى حد كبير، فالشخصيات كثيرة، وبعض الشخصيات الثانوية يشترك مع البطل فى دوره حتى ليظن قارئ عادى انقسام البطولة بينهما، ففى الزقاق نجد عباس الحلو، والقواد إبراهيم فرج وأم حميدة، وفى بداية ونهاية الأم أيضا وحسين وحسن، ثم نجد ما يلى هذا فى الترتيب شخصية المعلم كرشة وابنه حسين والسيد سليم علوان صاحب الوكالة والسيد رضوان الحسينى فى الزقاق بينما نحن فى البداية نجد فريد أفندى وزوجته وابنته ثم تاتى باقى الشخصيات فى الروايتين يكادون يتساوون إلى حد كبير فى عددهم وأدوارهم، وبالرغم من عددهم الضخم إلا أن كلا منهم يلعب دوره فى أحداث الرواية وتوضيح المفهوم أو المضمون الذى قصده فى

---

(1) المرجع السابق ، ٤٣.

الروايتين، وهو كيف تؤدى الظروف الاجتماعية القاسية إلى الإنهيار، وهى فكرة طالما عبر عنها فى هذه المرحلة.

وتصل المسألة إلى ذروتها فى الثلاثية التى أعدها تتويجا لهذه المرحلة، باعتبارها تاريخا متكاملا، وقد حوت معظم نماذج شخصياتها، فحول البطل الأول للرواية السيد عبد الجواد من حيث ترتيب الظهور والتأثير فى أحداثها تأتى مجموعة من الشخصيات الثانوية بعضها دوره كبيرة والآخر صغير من حيث مساحة المشاركة فى أحداثها، فالأم والأولاد والخادمة أم حنفى والجارة أم مريم وابنتها، وأصدقاء السيد مثل عفت ورفاقه من التجار، ثم العالمة زبيدة، ويأتى بعد ذلك حشد من الشخصيات ذات المساحة الضيقة ولكنها مؤثرة وليست هامشية، وتتنوع مشاربهم وأصولهم وأعمالهم، منهم شخصيات أصدقاء طفوله وشباب وشلة العباسية، وهو يذكر ذلك صراحة لجمال الغيطانى "إن تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية"[1]، وهو لا ينقلها كما هى فى الواقع بل يعيد خلقها فنيا، ولكنه فى الأصل يرصدها من الواقع فهو يتحدث عن شخصيات الرواية بقوله "عمل كهذا يحتاج إلى صبر .. إلى صحة .. كل شخصية كان لها ما يشبه الملف حتى لا أنسى الملامح والصفات"[2].

---

(1) جمال الغيطانى ، نجيب محفوظ يتذكر، ط٣ أخبار اليوم ١٩٨٧ ص١٠١.

(2) المرجع السابق، ص١٠١ وما بعدها.

ومع كل هذا العدد نجد لكل منها دورها، فمثلا حسن إبراهيم ضابط قسم الجمالية يبدو دوره ضئيلا ولكنه كان مؤثرا فى إبراز تفكير السيد أحمد عبد الجواد وتدعيم صورته البطاشة وكذلك فى كشف جزء من طبيعة عائشة وطموح الأولاد فى مواجهة هيمنة الآباء، كما كان لها تأثيرها فى نفسية كمال، وكذلك دور العسكرى الإنجليزى الذى كان يداعب كمال فى مجيئه وذهابه مما كان يعكس واقع الحال فى مصر ومدى استهانه الإنجليز بالشعب، وبيان أحاسيس المصريين تجاههم وهكذا فى دور كل شخصية من هذه الشخصيات.

ويختلف الأمر منذ أولا حارتنا فنسبة الكم والكيف تغيرت، وهذا يعنى إننا بإزاء مرحلة جديدة، فكل الشخصيات الثانوية تكاد تتساوى مساهمتها فى الحدث الروائى، ويقل عدد الشخصيات ذات الدور الضئيل إلى درجة كبيرة، وتزداد مساهمة الشخصيات ذات الدور الواسع فى الحدث حتى ليكاد دورها يتداخل مع البطل وإن ظل لكل رواية بطلها، فاللص والكلاب بطلها سعيد مهران الذى استوحاه نجيب محفوظ كما ذكر كثيرا فى أحاديثه من قصة المجرم محمود سيلمان بعد نشرها فى الصحف، ونجد بجانبه شخصيات رؤوف علوان ونبوية زوجته وعليش سدرة والمعلم طرزان ونور والشيخ على الجنيد، ومعهم عدد ضئيل جدا من الشخصيات الثانوية الأخرى مثل المخبر السرى وسناء ابنه سعيد مهران والمعلم بياظة والرجل الذى سرق سيارته والطبيب الذى أبلغ عنه، وكل منهم يكاد يظهر فى لقطة أو لقطتين من الرواية، ولا يقل

دورهم فى دفع سعيد مهران إلى تصرفاته عن الشخصيات القريبة منـــه أو التى تشترك معه فى الأحداث.

وفى السمان والخريف تأتى الأم وابن عم البطل حسين الـدباغ وسلوى ابنة شكرى باشا، وزوجته قدرية وصـــديقه إبــراهيم خيــرت وزوجته والشيخ عبد التواب السلهوبى وكلهم يشاركه الأحداث بينما يأتى دور البك شكرى نفسه وابنه عمه التى لا تظهر فى الأحــداث إلا مــن خلال تذكرها وأم قدرية، ولجنة التحقيق، وهى أيضا تلعب دورها فـــى أحداث الرواية بالرغم من قلة ظهورها على مسرح الأحداث مما يفيـد عدم هامشية دورها، بل إن كلا منها تؤثر فى نفسية البطل ومسلكه الذى اختاره، ولو أخذنا مثالا واحدا منها وهى ابنه عمه التى كانوا يرغبــون فى تزويجه إياها، لرأينا أنها لا تظهر فى حوار أو موقف إلا أنها ظلت فى نفسه رغبة كامنة فى الرفض الدائم منه تجاه حسن ابن عمه الـذى ظل يحاول معه ليخرجه من الدائرة التى أوقع نفسه فيها "وقال، عيســى لنفسه، وضحت الصورة، موظف تحت رئاسته وزوج لأخته ودون ذلك فليأت الموت إذا شاء"(١).

وتأتى الطريق على نفس الوتيرة والتصميم، وكأنه كان يبحــث عن مخرج للمأزق، ويلعب الشحاذ المتسول الذى على باب الفندق دوره فى نفسية البطل كما أشرت من قبل، إلى أن يكون كلامه هذا ممتزجــا بالشيخ على الجنيد فى اللص والكلاب ليطرحا حلا أفضل للبطل بعد أن

---

(١) السمان والخريف ٦٢٠.

أوقعه الطريق الأول الذى اختاره فى المحظور وأوى به إلـــى السـجن فيلجأ إليه عمر الحمزاوى فى الشحاذ، ومع هذا لا تحل المشكلة، ممـــا يؤدى إلى ضياع الحقيقة، والوصول بالمجتمع إلى حالة من الغيبوبة فى ثرثرة فوق النيل وإن كان نجيب محفوظ يحاول أن يطرح حلا فعالا فى ميرامار، فبعدها حاولت الصحفية سمارة بهجت أن تفيق من حولها من شلة العوامة مع اختلاف مشاربهم وتخرجهم من الضــباب والضــياع والثرثرة وفشلت نجد زهرة أيضا تلعب الدور نفسه مع رواد بنســيون ميرامار وكلهم يحاول الاقتراب منها ولكنها لا ترتاح إلا إلى الوفد القديم عامر وجدى الذى يحبها من غير غرض ولا مطمع.

وفى هذا الإطار والخط المتصاعد يقل عدد الشخصيات الثانوية ذات الدور الصغير تدريجيا حتى تكاد تختفى تماما فى الثرثــرة، ففــى الطريق لا تصادف إلا خمس شخصيات هم ســيد الرحيمــى صــاحب المكتبة والطبيب الذى يحمل نفس الاسم ثم محمــد الســاوى، وعلــى سرياقوس والمعلمه نبوية صاحبة أمه، وكلهم يســاعدون فــى أحــداث الرواية مع بطلها أو إحدى شخصيتها الثانوية؛ وتحاول المعلمة نبويــة الوصول إليه عن طريق فتح باب للتعايش مع الواقع الذى تربى فيــه، وبرغم هروبه منها وجد الواقع ماثلا أمامه فى كريمة زوجه صــاحب الفندق.

وفى الشحاذ نجد العدد يتضاءل ليصبح ثلاثة مارجريت نجمــة باريس ووردة الراقصة الجميلة بكارى وابنته جميلة، وباقى الشخصيات

الثانوية تشارك فى الحدث مشاركة واسعة، أما هؤلاء الثلاثة، فالاثنتان الأوليان تحققان له بعض الهروب، وإن كان يتركهما سريعا، والبنت جميلة تظهر على استحياء بعكس أختها بثينه التى تمثل جانبا كبيرا من حياته فى أثناء نشاطه قبل الثورة أو فى بدايتها.

وحتى نصل إلى ثرثرة فوق النيل لا نجد هذه الشخصيات باستثناء الرجل الذى صدموه بالسيارة فى أثناء عودتهم من رحلة إلى الماضى يستلهمون منه بعض ما يريحهم من عناء الحاضر، وهذا الحادث على ضيق مساحته وبساطته إلا أنه كان معبرا تعبيرا رائعا عن الحالة التى وصلوا إليها، ومفجرا للخلاف الذى أيقظ فيهم بعضا من نبض الحياة.

وهكذا كان الحال فى ميرامار فكل الشخصيات الثانوية تشارك فى أحداث، ولا نجد شخصية ضيقة الدور إلا الأهل الذين أرادوا تزويج ابنتهم من شخص لا ترغبه فقادها هذا إلى الفندق الذى تجتمع فيه رموز تمثل مختلف التيارات.

ويتوقف نجيب محفوظ بعد الصدمة التى هزت وجدان مصر كلها، وبعد أن يفيق ويعود إلى الكتابة يحاول تفسير ما حدث، فيمثل دور الراوى والبطل فى أن واحد فى المرايا، ويستعرض عددا من الشخصيات، واضح أنه ممن قابلهم فى حياته؛ أصدقاء، وجيران ومثقفين، كل منهم له فصل باسمه، وأظن انه كان يراهم مرايا تعكس بوضوح ما حدث للمجتمع عبر مسيرته من ثورة ١٩١٩ إلى ١٩٦٧ عا

النكسة، ما بين متألم لها ومتشف فيما حدث، ليبرز تناقضات المجتمع وأحاسيس أفراده تجاه الأحداث التى شهدتها هذه الفترة.

ولقد كان نجيب محفوظ على حق حينما قال فى لقاء له مع رجاء النقاش عبر مجلة المصور عام ١٩٨٦ تعقيبا على هذه المجموعة "وبالنسبة لى فإنى أعتقد أن ما كتبته ليس رواية، وإنما هو شئ آخر، لقد ودعت الرواية بعد الثلاثية، وأنا الأن أكتب شيئا آخر هو ما يسميه الانجليز Novelletta وأفضل ترجمة لهذه الكلمة هى قصة، وأن ما أكتبه الأن أيضا يمكن أن يسمى قصة حوارية، فالأعمال التى أكتبها تعتمد أصلا على الحوار فى عرض الأفكار والمواقف ... فإذا كانت الرواية التقليدية تعتمد على وصف المجتمع، فإن المجتمع وتطوراته تقودنا إلى ما يمكن أن نسميه بالأدب الفكرى لا يكون البطل هو (الشخص الخاص) المحدد – إذا صح التعبير – وإنما البطل هنا هو الشخص العام الذى هو الإنسان فى قضاياه الكلية والرئيسية، وهذا الإنسان العام لا يصلح للرواية التى تقوم على الوصف والسرد، وإنما يصلح للقصة التى تقوم على التفكير والحوار وهى ما أسميته بالقصة الحوارية"[١].

وإذا اعترض معترض بأن ما يقوله الكاتب عما يكتب لم يعد مهما بقدر ما يقوله النص، فإننا نقول إن نصوص هذه الروايات تدعم ما قاله الكاتب من خلال استعراض ظاهرة الكم والكيف فى الروايات فقد

---

(١) حوار رجاء النقاش مع نجيب محفوظ، المصور ، القاهرة ٣٠٠ نوفمبر.

كانت روايات المرحلة الاجتماعية وحتى الثلاثية تروى حكاية البطل، والشخصيات الأخرى الثانوية ما بين مشاركة فى الحدث بصورة كبيرة، والتى تسهم فيه بقدر قليل تقف وراء أحداث الرواية. أما فى هذه المرحلة فإننا نجد عدد الشخصيات الثانوية وصغيرة الدور تقل وتبقى الشخصيات المشاركة للبطل فى الحوار والحدث حتى لتكاد تتلاشى فى ثرثرة فوق النيل، التى يكاد يختفى فيها شخص البطل وإن كانت سمات وملامح أنيس زكى تبرز أنه المحور إلا أن دور باقى الشخصيات فى الحوار ومن ثم الحدث لا تقل كثيرا عن دوره.

وربما يعكس هذا وضعا اجتماعيا، أو تحولا فى واقع المجتمع أدى إلى تغير وضع الفن الروائى على المستوى العالمى، وهو ما عبر عنه الأن روب جرييه بقوله: " إن رواية الشخصيات أصبحت ملكا للماضى، فقد كانت من الصفات التى تميز حقبة معينة، أعنى الحقبة التى وصل فيها الفرد إلى قمة مجده، ولكن من المؤكد أن الحقبة الحالية هى حقبة الشخص المرقم (numero marticule) إذ لم يعد مصير العالم على الأقل بالنسبة لنا، مرتبطا بصعود أو سقوط عدة رجال أو عدة أسر، إن العالم لم يعد ملكا خاصا موروثا أو مباعا ... إن العبادة المفرطة "للإنسانى" قد تخلت عن مكانها لحالة شعور وإدراك شاملة وأقل تمركزا فى الذات"[1].

---

(1) آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ـــراهيم مصطفى دار المعارف بالقاهرة، د.ت، ص٣٦.

هل يعنى هذا أن نجيب محفوظ بدأ فى هذه المرحل يتجاوب مع هذا التيار الجديد؟. وربما كان هذا، ولكنه ليس تطبيقا حرفيا لتيار الوعى كما طرحه آلان روب جرييه بل أعتقد أن هذا التوجه كان مواكبا لحركة مجتمع الغيث فيه ،طولات الأفراد بعد أن تبنت القوى الثورية أو تبنى النظام المسئولية كاملة، فانطوى الأشخاص على دواتهم يبحثون عن دورهم فى الحياة، وهو ما يؤكده نجيب محفوظ مرارا من أنه بعد الثلاثية اخذ يتأمل حتى بدأ كتابة رواية أولاد حارتنا التى أثارت ضجة انتهت ظاهريا بمصادرتها بعدما اتهمت بالتجرؤ على الدين، والذى نفاه الكاتب مرارا وتكرارا خلال نفيه أكد على فكرة البحث عن رؤية فلسفية مما جعل طه وادى فى صورة المرأة يصف هذه المرحلة بالواقعية الفلسفية[1].

وتبعت هذه المرحلة – بعد صمت أيضا – مرحلة التعبير عن انعدام الوزن الذى أعقب الهزيمة المريرة فكانت الكرنك، وأشخاصها لا يختلفون كثيرا عن شخصيات المرحلة السابقة مع إضافة أسباب الهزيمة عليهم جميعا من خلال تصوير ما وقع عليهم من ظلم وتعذيب على يد رجال النظام، فكانت أشبه بالبيان السياسى متمثلا فى عمل روائى، وهذا أمر منطقى لأنه خرج من كاتب روائى له باع طويل فى القص. لخصها مع رجاء النقاش فى الكتاب الذى أصدره مركز الأهرام

---

(1) راجع طه وادى، صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، ط٣، دار المعارف ١٩٨٤، ص٢٢٢.

للترجمة والنشر، وهى تمثل القناعة الرابعة "إن الهزيمة لم تكن عسكرية بقدر ما كانت هزيمة من الداخل"[1].

فإذا انتقلنا إلى المرحلة الأخيرة، فإننا لا نستطيع تبين مسألة الشخصيات الأساسية أو الثانوية فى حكايات حارتنا لأنها أشبه بحكايات جدتى فى الأدب الشعبى الشفوى القديم، وهو أسلوب اتبعه فى بعض روايات هذه المرحلة مثل ليالى ألف ليلة وبعدها رحلة ابن فطومة كما أشرت سابقا.

ولكن فى قلب الليل نجد الأسلوب أشبه بالمرحلة الفلسفية حيث يشارك الشخصيات الثانوية البطل وهو جعفر الراوى الذى يرمز إلى الكاتب نفسه، ولا نجد شخصيات ذات دور صغير فيها كثيرا، لأنها أشبه بالمنشور الذى يوضح فكر الكاتب، وكل الشخصيات مجرد براويز أو مرايا تنعكس فيها صورة حلم البطل الذى لا يلبث ان تنتهى بجريمة قتل وسجن مما يشير بخيبة الأمل والشعور بعدم تحقيق الحلم الذى طالما رواده، وعبر عنه فى روايات المرحلتين السابقتين عامة، ومرحلة الستينيات بصفة خاصة.

هذا الحلم يعود إليه فى حضرة المحترم فى صورة أحلام المراهقة عند الشباب فى الوظيفة والدرجة العالية والمكانة المرموقة والزواج السعيد الثرى، والسلطة المؤثرة، الذى يعبر عنه فى الفصل الأخير من الرواية بقوله: "تذوق فى هدوء نجاحه، وإنه صاحب

---

(1) رجاء النقاش ، نجيب محفوظ، مرجع سابق ، ٢٧٤.

السعادة، مالك الحجرة الزرقاء، مرجع الفتاوى والأوامر الإدارية، وملهم التوجيهات الرشيدة للإدارة الحكيمة وقضاء مصالح العباد، وعبد من عباد الله القادرين على الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، وقال لنفسه: ستتم نعمتك على يا ربى يوم تمكنى من القيام بممارسة السلطان وإعلاء شأنه فى الأرض"[1]، وبالطبع لم يتحقق الحلم لأن نذير النهاية قد أزف ومن حسن الحظ أن القبر الجديد أعجبه.

ولهذا فإننا نرى بطلا أوحد يعد إمتدادا للحكايات (حكايات الجدة والحارة) أو عصر الملاحم والبطولات والبدايات الرومانسية للرواية وباقى الشخصيات كبيرها وصغيرها ادوات لتنفيذ الحكم أو تعطيله فلا فرق بين قدرية أو راضية أو أنيسة أو أصيلة فى الدور، ولا فرق بين سعفان بسيونى أو حمزة السويفى أو بهجت نور أو عبد الله وجدى، كلها شخصيات مرآوية ينعكس عليها حلمه الذى يتبدد دائما على أرض الواقع الملئ بالمتناقضات.

وحينما يفشل الحلم يعود نجيب محفوظ إلى رؤيته الفلسفية التى صبها فى قالب أولاد حارتنا، ولكن بأسلوب حكايات حارتنا الذى انتجهه فى هذه المرحلة، ومعبرا عنه فى أولاد عاشور الناجى ممزوجا بما ترسب فى فكره صغيرا عن الحارة وفتواتها، ولهذا لا نجد مجالا للتمييز بين شخصيات ثانوية ذات دور كبير أو أخرى ذات دور صغير، بل البطولة للعائلة مرة فى صعود ومرة فى هبوط.

---

(1) حضرة المتهم، ص ٢٠٥- ٢٠٦.

ونعبر عصر الحب وأفراح القبة باعتبارهما تذكرا لفترة عملـــه فى السينما كما أشرت[1]. لنصل إلى رواية الباقى من الزمن ساعة التى تعد أقرب إلى روايات المرحلة السابقة وأرى أنها أقرب إلى أن تكـــون تلخيصا للثلاثية إذ تحكى قصة أسرة مكونة مـــن الأم والأب ويتركـــز الدور هنا على الأم لأن الأب يشرد فتبقى قوية تترك أثرها فى الأولاد والأحفاد، وربما أراد نجيب محفوظ أن يضع صورة أخرى أكثر ايجابية وتأثيرا من أمينة فى الثلاثية؛ فهى تؤثر فى جمع من حولها من الأبناء ثم الأحفاد الذين يتفرعون نفس تفريعات أجيال الثلاثية تقريبا، وإن لـــم يظهر من بينهم بطل مؤثر مثل كمال عبد الجواد ليتولى دور البطولـــة فى إحدى المراحل، وفيما عدا ذلك تجرى الرواية على نفـــس الـــنهج، الأبناء يتوارثون صفات الآباء والأحفاد كذلك، وحتى انقســـامهم إلـــى ثنائيات اسلامية واشتراكية مع تغيير طفيف وهى أن الأســـرة عاشـــت مرحلة زمنية مختلفة هى فترة الثورة ومـــا بعـــدها، وتـــنعكس عليهـــا الأحوال السياسية فى ذلك الوقت.

ولذلك فإننا نلاحظ تزاحم الشخصيات الثانوية ما بين شخصيات ذات دور كبير ومساحة واسعة فى الأحداث، وشخصيات أخرى كثيـــرة ذات دور صغير ومساحة ضيقة ولكنها مؤثرة فى الأحداث، وفى هـــذه الرواية نجد أمرا غريبا إذ تكاد تتساوى بين نوعى الشخصية الثانويـــة، فإذا اعتبرنا الأم سنية المهدى هى البطلة الحقيقية لـ ذه الروايـــة وهـــى

---

(1) وأشار هو نفسه فى حديثه إلى رجاء النقاش المذكور فى الكتـ ـ الذى أشـــرت إليـــه. راجع ص٤٧.

الشخصية المحورية فإن العدد الباقى ينقسم ما بين ١٦ إلى ٢٠ مع الوضع فى الاعتبار أيضا أن بعض هذه الشخصيات التى تلعب دورا صغيرا يأتى على لسان بعض الشخصيات مثل الزعماء أو الرؤساء فليس لهم حضور مباشر ولكن حضورهم يتضح من خلال انعكاس سياستهم على شخصيات الرواية، وإذا استبعدناهم من العدد فإن القسمة تكون متساوية.

ومع هذا فإن بعض هذه الشخصيات يأتى الحديث عنها مرة واحدة فى الرواية مثل زينات محمدين كانت أخت زكية صديقة شفيق، ومع هذا فهى تظهر ازدواجية عزيز صفوت الطالب الماركسى الذى ارتبطت به سهام ورأت فيه النموذج والمثال، فهو يجد فيها "مفرجا عن توترات شبابه لينعم بصفاء الحب مع سهام"[١]، ولذلك فإنها لما أخبرته أنها ستتزوج من تاجر ليبى غضب وحول إثناءها عن عزمها بأنها ستكون سلعة هناك أعلنت موافقتها على أن تكون سلعة أفضل من أن تكون لا شئ هنا "اختفت من حياته مخلفة أعصابه فى مهب الربح"[٢].

ننتهى بعد هذا الطرح إلى استخلاص نتيجة منطقية وهى أن رسم نجيب محفوظ للشخصية يتلاءم مع المرحلة التى يعبر عنها، وأنه صادق فيما يقول من أنه كان يلتقط شخصياته من الواقع الذى يعيش فيه، وتترسخ فى ذهنه، بل ويجعل لها ملفا عنده حتى لا تتوه ملامحها،

---

(١) الباقى من الزمن ساعة ، ١١٤.

(٢) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

وأن وضع الشخصية فى الحدث الروائى يخضع لمعايير أشبه بأن تكون هندسية ونتيجة فكرة مسبقة، وأن الشخصيات مهما كان حجم مشاركتها فى الأحداث فاعلة فيه فلا نستطيع أن نقول عنها مهمشة، وهذا ما جعلنى استخدام تعبير الشخصيات ذات الدور الكبير أو المساحة الواسعة والشخصيات ذات الدور الصغير أو المساحة الضيقة، لأننى لم أجد شخصية واحدة من شخصياته الثانوية مهما كان حجم دورها بلا تأثير فى الحدث الروائى، أو مهمشة كما يسميها نقاد الرواية ودارسوها.

والملاحظة الأخيرة هى أن هذه الشخصيات لم تخرج عن دائرة معارفه أو معرفته كما ذكر أكثر من مرة فى حواراته، وهذا ما نتج عنه أمر نتعرض له بالتفصيل فى الفصل التالى وهو تشابه الشخصيات الثانوية فى كثير من رواياته.

الفصل الثانى

التشابه فى الشخصيات الثانوية

التشابه فى الشخصيات الثانوية

(١)

القارئ المتأمل لإنتاج نجيب محفوظ الأدبى يجد ظاهرة لافتة للنظر وهى تشابه شخصياته وإن كان هذا الاسم على مستوى الشخصيات الرئيسية يحتاج إلى تتبع فى السلوك والأحداث والأهداف؛ بل إن بعض هذا التشابه يمكن أن يكتشف من خلال الشخصيات الثانوية المشاركة لها فى الحدث، وهى التى تبرز بعض جوانبه كما ألمحت إلى ذلك فى حديثى فى المدخل، إلا أنها تظهر بوضوح على مستوى تعبر كل منها عن فكرة من الأفكار التى تتصارع داخل المجتمع، وأظن أنها كانت منطلقا لكثير من الأبحاث التى دارت حول فكرة نجيب محفوظ، وبثتها الكتب وزخرت بها الدوريات المتعددة، ولا أريد أن أحصى هذه البحوث اختصارا ولكن لعدم التكرار وللتركيز على الظاهرة.

وأول هذه الأنماط التى نواجهها هو نمط المثقف اليسارى فهو يتكرر فى المرحلة الاجتماعية بصورة تكاد تكون واحدة؛ فمن يعرف على طه فى القاهرة الجديدة وأسلوبه وسلوكه يجده يأتى فى خان الخليلى تحت اسم مختلف، ولكنه هو نفسه فى صورة أحمد راشد المحامي؛ ولذلك لم نجد نجيب محفوظ يحتاج إلى وصفه الجسمانى ربما استنادا إلى أنه وصفه فى القاهرة الجديدة باستثناء أنه جعله فى الخان بعين زجاجته، وإضفاء لمزيد من الحيوية فى الشخصية ترك بعض

أشياء رسمها له فى القاهرة يقول: "وأخيرا ظفر بمنقذه كما ظفرت بمنقذها، التقى بأوجست كونت رجل المجتمع، وبشره الفليسوف باله جديد هو المجتمع ودين جديد هو العلم، آمن بالمجتمع البشرى والعلم الإنسانى وأعتقد أن للملحد – كما للمؤمن – مبادئ مثلا، "إذا شاء وشاءت له إرادته"، وأن الضمير أعمق أصولا فى الطبيعة البشرية من الدين فهو الذى خلق الدين قديما، وليس الدين الذى أوجده كما كان يتولاه، وجعل يقول عن نفسه: "كنت فاضلا بدين وبغير عقل، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافه!" و"ثاب إلى مثله العليا آمنا مطمئنا، ممتلئا حماسا وقوة، وشغف بالإصلاح الاجتماعى، وحلم بالجنة الأرضية، فدرس المذاهب الاجتماعية حتى طاب له أن يدعو نفسه اشتراكيا .. وانتهى المطاف بروحه، التى بدأت رحلتها من مكة إلى موسكو وطمع يوما أن يجذب أصدقاءه المقربين إلى الاشتراكية ولكنه لم يفلح"[1]. هذا الأساس الذى وضعه هو الذى بنى عليه شخصية أحمد راشد فى الخان، والذى يكتفى بأن يقول ردا على تساؤل أحمد عاكف حول رسل العصر الحديث" أضرب مثلا بهذين العبقريين فرويد، وكارل ماركس"، ومرة ثانية يقول فى إطار هذه المناظرة: "ويرى كارل ماركس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير العالم طبقة واحدة ممتعة بالضرورات الحيوية والكمالات الإنسانية، هذه هى الاشتراكية"[2]، وبخصوص الدين نجد توافقا فى القول؛ فعلى طه يراه خرافه وأحمد راشد يراه أساطير لا

---

(1) القاهرة الجديدة ، ٢٣.

(2) خان الخليلى ، ٥٦، ٥٩.

تحل من مشكلات الناس شيئا، بل العلم وحده هو القادر على حلهـا "إن العلماء المعاصرين يعملون بما فى الذرة من عناصر وبما وراء عالمنا الشمسى من ملايين العوالم، فأين الله، وما أساطير الديانات؟! وما جدوى التفكير فى مسائل لا يمكن أن تحل، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغى أن نجد لها حلا؟"[1].

وإن كان هذا النموذج قد اختفى صورة وشكلا فى الأعمال الثلاثة التالية؛ إلا أنه لم يختف فكرا وسلوكا لدى بعض الشخصيات؛ ففى الزقاق نجده فى بعض تصرفات وسلوكيات عباس الحلو من خلال مناقشاته من حسين كرشه حول العمل فى الكامب الإنجليزى، وفى بعض أقوال دكتور بوشى المغرم بالحديث بالإنجليزية، بل وفى بعض تمردات عند أخى كامل رؤبة لاظ الذى تزوج قريبته الثرية ليعيش حياة مستقرة، وإن كان فى داخله يمقت الوضع الاجتماعى الذى يعيشون فيه، بل وفى أقوال الزوجة حين تعرف عليها، خاصة عند حديثها معه عن العمل، أما فى البداية والنهاية فإن حسين فى مسلكه تجاه الأسرة وفى بعض أفكاره ينحى منحى اشتراكيا، وهذا ما يلاحظه محمود أمين العالم فى تأملاته حين يقول عنه حين يقارنه بأحمد عاكف "إنه يتطلع إلى الثقافة والرغبة فى المشاركة الاجتماعية، ويلمس الاشتراكية من بعيد"[2] وهذا ما يميزه عن أحمد عاكف، ويؤكد ذلك أنه عندما انتقل إلى طنطا

---

(1) المصدر السابق ، ٥٨.

(2) محمود أمين العالم، تأملات فى عالم نجيب محفوظ، مرجع سابق ، ٥٣.

للعمل فيها ابتاع كتاب الاشتراكية لماكدونالد المترجم عن الإنجليزية[1].

حتى نصل إلى الثلاثية فنرى النموذج يتحرك على مستويين، المستوى الأول هو التكوينى - إن جاز التعبير - لكمال عبد الجواد فى مرحلة الصراع بين رواسب الإيمان فى نفسه والفكر الجديد الذى بدأ يغزو عقله وفكره وسلوكه بل وتكوينه كله، والمستوى الثانى هو النموذج نفسه وبصورته الذى يتضح تماما فى أحمد شوكت الذى يعد صورة مكررة لعلى طه وأحمد راشد، والذى يقابل فى بداية مشواره الجامعى الأستاذ عدلى كريم ويدور بينهما حوار لا يخرج مضمونه عن التصور الذى وضعه فى القاهرة الجديد، فبعدها سأله عن الكلية التى يرغب الالتحاق بها ووجدها الآداب، فقال عدلى كريم له: "ادرس الآداب كما تشاء، واعن بعقلك أكثر ما تعنى بالمحفوظات، ولا تنس العلم الحديث، ولا يجب أن تخلو مكتبك - إلى جانب شكسبير وشوبنهور - من كونت وداروين وفرويد وماركس وإنجليز، لتكون لك حماسة أهل الدين، ولكن ينبغى أن تذكر أن لكل عصر أنبياءه، وأن أنبياء هذا العصر هم العلماء"[2].

وهكذا تتوارد الأقوال الاشتراكية المأثورة فى مواجهة الدين الذى أصبح يمثل فرافة، ولعلها كلمة منقولة بحذافيرها من أقوال المفكرين الماديين مثل إنجز وماركس، وبالرغم من وضوح هذه الكلمات فى الدلالة على فكر المبدع الأديب الذى يحمل هموم طبقته

---

(1) بداية ونهاية ، ٢٩٦.

(2) السكرية ، ٩١.

ووعيها الاجتماعى كما يقول جدولدمان إلا أنه فى هذه المرحلة أبقـى على صورة رجل الدين أو الشخصية المتدينة فى مظهر محترم، وفـى حضورها الفعال وبعد هذا رصدا أمينا للواقع وإن بدت بعض أمـارات الانحياز بهذا الفكر وهو ما كانت تموج به المرحلـة علـى المسـتوى الثقافى والاجتماعى.

هذا النموذج يتحرك ليحمل عبئا فلسفيا جديدا فى أولاد حارتنـا متمثلا فى عرفة حتى وإن بدا فى صورة تكامل بين العلم والدين إلا أنه منحاز للعلم أكثر، وعن طريقة يحاول بالعلم إحياء الجبلاوى، ويـنجح ناظر الوقف فى إفساد طريقه بعد أن كسبه لصـفه، ويصـبح صـورة مشوهة فى سلوكه لا فى مبدئه الأساسى، وهذا التشوه فى السلوك يظهر بصورة أوضح فى رؤوف علوان الذى علم سعيد مهران الثورة والتمرد بطريقة خاطئة، وأخبره بأن سرقة الأغنياء هى أحد الطـرق لإعـادة توزيع الثروة ثم تنكر له بعد خروجه من السجن، وتحول إلى انتهازى، فكأن أحد العوامل التى جعلت البطل يستغرق فى الجريمـة، وإن كـان يحاول إعادته فى صورة شخص أشبه بالشبح فى السـمان والخريـف ممثلا فى ذلك الشخص الذى قابل عيسى الدباغ فى نهاية القصة ليدلـه على الطريق.

هذا الطريق الذى يتمثل له فعليا فى نموذج إلهام فى "الطريـق" وهى تمثل إلى حد ما الطريق المستقيم وإن كنا فى نموذج الشخصـية الدينية ألمحنا إلى دلالتها الدينية باعتبار الاسم، إلا أننا يمكن أن نعـدها

نموذجا يحمل البعدين الدينى والاشتراكى معا؛ فلم تكن فى مظهرها ملبس ثوبا دينيا، بل كانت تلبس ملابس عادية ولكن تفكيرها كان مستقيما، وإذا أرجعنا إلى مقولة "إن العلم هو دين اليوم" التى كررها محفوظ في رواياته لوجدنا إلهام تجسيد وتصوير للمقولة على أرض الواقع دون فلسفة قولية. وما تقدمه لصابر الرحيمى من دلائل لهذا الطريق، ولكنها تفشل فى إقناعه فى التخلص مما ترسب فيه وراثيا واجتماعيا، وينقسم النموذج إلى اثنين فى الشحاذ هما مصطفى المنياوى الاشتراكى صاحب المبادئ، وكان فنانا ولكن إيمانه بالاشتراكية والعلم غالبا عليه؛ لأن عصر العلم قضى على الفن، والثانى هو عثمان خليل الذى سجن بسبب مبادئه الاشتراكية، وحينما يخرج لا يتخلى عن مبادئه وأفكاره، بل يدعم وجوده بزواج بثينة ابنة البطل، وبرغم كل الحيوية والتدفق اللذين يتحلى بهما إلا أن البطل عمر الحمزاوى يبدأ فى الانفصال عنه بل والكراهية له، حتى إنه كان غير راض عن زواجه بابنته ممثلا للربط بين العلم والشعر، وبالتالى يأخذ الطريق الاشتراكى فى الصعود إلى قمة الهبوط ممثلا فى هذه الكوكبة من رواد العوامة الذين يلتقون عند أنيس زكى فى ثرثرة مستمرة فوق النيل ليصبح حديثهم مجرد ثرثرة لا تقدم ولا تؤخر، بعد يأسهم الكامل من الفعل أو العمل، ولذلك يظل صامتا ممثلا فى منصور باهى بالرغم من كراهيته لسرحان البحيرى الذى شوه وجه الفكر وحوله إلى سلوك انتهازى لصوصى يعتدى على حقوق الآخرين بل والبلد نفسه ناظرا لنفسه فقط

ويتمنى لو يقتله، ولكن منصور باهى يظل منطويا على أحزانه وآلامه لعدم فاعليه طريقة وعدم تأثيره فى الناس.

ولعلها كانت بداية لفضح المدعين والمزيفين الذين أخذوا الفكر الاشتراكى وسيلة للتقرب من النظام الناصرى؛ فصالوا وجالوا واستولوا على بعض ممتلكات الشعب، فأدوا إلى انهيار النظام الذى يرى محفوظاته افتقد إلى الديمقراطية التى كانت عنوان الوفد أهم مبادئه، وربما تجلى ذلك أكثر فى الكرنك والتى كانت صرخة فضح ضد النظام الناصرى وعملائه الذين كانوا مزيفيين الفكر والعمل على السواء.

ويكاد يختفى هذا النموذج تماما فى أعمال نجيب محفوظ فى السبعينيات والثمانينات باستثناء "لباقى من الزمن ساعة" والتى يعود إلى الظهور فيها ممثلا فى مجموعة من شخصياتها التى تميل إلى الفكر الاشتراكى؛ فى منيرة التى مالت إليه سلوكا وفى سهام الحفيدة فكرا وسلوكا. وارتبطت بعزيز صفوت الشيوعى الماركسى المحب للشعر والموسيقى الذى قتل فى إحدى مظاهرات الطلاب فى الجامعة، وهكذا يتوزع النموذج إلى عدة أجزاء تتفكك فيها صفاته وأقواله وسلوكه.

ولست هنا فى حاجة إلى ذكر التفاصيل والأقوال التى كثيرا ما خاض فيها الباحثون والدارسون؛ لأن هذا يمكن أن يوقع فى التكرار والخوض فى خلافات جانبية حول الاستنتاجات، وهذا أمر يخرج عن هدف هذا البحث، الذى ينحى إلى التركيز على مسألة البناء الفنى عن طريق الشخصيات، كيف كانت هذه النماذج أشبه بملفات ثابتة عنده

وضعت منذ البداية ثم يتوالى ظهورها فى الروايات المتتالية، ومع بعض تعديلات فى الرسم حسب موضوع الرواية والفكرة التى يريد الكاتب أن يعبر عنها وينقلها إلى جمهور المتلقين، وهذا النموذج هو خير مثال فقد وضع معظم صفاته وصوره وأفكاره فى الرواية الاجتماعية الأولى القاهرة الجديدة، ثم أخذ ظهوره يتوالى فى الروايات التالية، مرة يكاد يكون صورة منسوخة من الأساس الأول، ومرة تضاف إليه بعض الصفات الفلسفية والشكلية أو الوظيفية، لكنه فى الوقت نفسه يظل باقيا يتأثر بالأحداث ويؤثر فيها، ويؤثر فى الشخصية الرئيسية ويتأثر بها.

(٢)

أما النموذج الثانى الذى يمثل البعد الآخر من فكر نجيب محفوظ وفلسفته هو النموذج الدينى، وقد استعرضنه بالتفصيل بكل ما يحمله من دلالات وأفكار تعبر عن فكر الكاتب فى كتابنا بعنوان "نموذج الشخصية الدينية فى روايات نجيب محفوظ"[١]. ولن أكرر هنا ما سبق أن ذكرته، ولكن أبين هنا كيف بدأ رسمه ثم تفريعاته، ويبدأ النموذج بمأمون رضوان فى القاهرة الجديدة الذى يستغرق فصلا كاملا لرسمه فى شكله وأوصافه ونفسيته وطموحاته[٢]، وبقدر ما كان إلحاح نجيب محفوظ على ظهور النموذج الاشتراكى بصورته وشكله، إلا أنه عند هذا

---

(١) للباحث ، ط مكتبة الآداب بالقاهرة ١٩٩٢.

(٢) راجع الرواية ، من ص ١١ إلى ١٥.

النموذج كان يكتفى أحيانا بتمثله بعض أفكار لدى الشخصية الرئيسية مثلما فعل فى خان الخليلى، فى بعض ملامح شخصية أحمد عاكف ووالده، ثم يعود فى صورة مهيبة ولكنها غير مؤثرة فى زقاق المدق متمثلا فى شخصية السيد رضوان الحسينى الذى فشل فى دراسته الأزهرية فلم يحصل منها على شهادة، ولكنه كان مرجعا لأهل الزقاق وهو أشبه برجال دين كثيرين فى الأحياء الشعبية وفى الريف، والغريب أن معظمهم لم يكن فعالا، وإن كان الناس يرجعون إليهم فى كل صغيرة وكبيرة فى أمور الدين.

ولنا ملاحظة هنا فإذا كان النموذج الدينى بصورته فى القاهرة الجديدة قد اختفى من الخان، وإن كان قد بقى سلوكا فى بعض الشخصيات، بدءا من الشخصية الرئيسية أحمد عاكف إلى والديه إلى الحى نفسه الذى يسكنون فيه وبقى النموذج الاشتراكى فإنه فى الزقاق وهى الرواية التالية مباشرة اختفى النموذج الاشتراكى كما جاءت صورته فى القاهرة الجديدة والخان معا لتبقى بعض آثاره فى سلوكيات الشخصيات وفى التركيبة الاجتماعية التى تتركب منها تشكيلة أهل الزقاق، وكأن نجيب محفوظ يحاول كسر روتين القراءة لدى المتلقى بمفاجأته باختفاء صورة أو شخصية وظهور شخصية أخرى وحتى الصورة التى ظهر عليها النموذج الدينى فى الزقاق وكانت صورة معدلة لنموذج مأمون رضوان فى القاهرة الجديدة فهى ليست ذات طابع واحد مثله، ولكن فيها مزيجا من التيارات النيلية المختلفة، وذلك نتيجة وجوده فى هذه التركيبة الاجتماعية المعقدة حتى على مستوى المعتقد

الدينى فى مصر الذى يتخذ شكلا سنيا بانتمائه إلى المذهب الشافعى فى العبادات والحنفى فى الزواج والطلاق، والتصرف والشيعة ممثلا فـــى حب آل البيت، بالإضافة إلى المعتقدات الشعبية ذات الطـــابع الـــدينى والتى تغلب عليها الأسطورة والخرافة أحيانا.

ويكاد يختفى تماما فى السراب وفى بداية ونهايـــة يظهـــر فـــى بعض الأفكار كما اختفى النموذج الاشتراكى جسدا وصورة، ذلـــك أن الكاتب ركز فيها على البعد الاجتماعى المأساوى الذى تعانى منه فئات كثيرة فى المجتمع، ولذلك لم يركز على شخصيات ذات أبعـــاد فكريـــة بقدر ماركز على سلوكيات الشخصيات فى إطار متشابك من العلاقـــات الاجتماعية ولعل هذا ما دفع نبيل راغب إلى إطـــلاق اســـم المرحلـــة النفسية المبتورة على السراب[1]، كما خاض كثيرون فى تحليلها نفســـيا والتعليق عليها من هذا المنطلق.

ويعود النموذج للظهور مرة ثانية مع قرينـــه الاشـــتراكى فـــى الثلاثية بوضوح سواء فى سلوك بعض الشخصيات أو فى صورة عبـــد المنعم شوكت التى تكاد تكون صورة مكررة لمـــأمون رضـــوان فـــى القاهرة الجديدة مع بعض التعديلات والإضافات عليه مثل الاضـــطراب فى السلوك نتج عنه ممارسة الرذيلة أحيانا مع الجارة وتعجل الـــزواج، وهذا لم نلاحظه على مأمون رضوان الذى كان ملتزما ســـلوكا وقـــولا

---

(1) نبيل راغب ، قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ، ط تذكـ ـية الهيئـــة المصـــرية للكتاب ١٩٨٨، ص٢٠٣ وما بعدها.

والذى يصفه محفوظ على لسان محجوب عبد الدايم بقوله: ولكنه وجده هادئا صافى النظرة كالعهد به، يشف منظره عن باطن نقى طـاهر لا تفرقه أخبار السوء"[1]. أما عبد المنعم شوكت فقد وقـع فـى الخطيئـة وتزوج مرتين ومع ذلك يضيف إليه هنا بعدا إيجابيا بتوجهه نحو الثورة متضامنا مع قرينة الاشتراكى المتمثل فى أخيه أحمد شوكت.

ومع بداية المرحلة التالية وفى أولاد حارتنـا تتعـدد صـورة النموذج أدهم وجبل ورفاعة وقاسم، ثم يأتى فى اللص والكـلاب فـى صورة صوفية منعزلة عن العالم، متمثلا فى الشيخ على الجنيد الـذى يحاول أن يقدم الحل لسعيد مهران فى الشكل كلمات فلسفية صوفية ذات معان عميقة ودلالات بعيدة عن المشاكل التى يطرحا عليه بطل القصة، ولذلك يفضل البعد عنه وإن كان يجد بعض الراحة، عنده مـن حـين لآخر، ويكاد يختفى النموذج الدينى فى السمان والخريف باستثناء بعض كلماته على لسان الشيخ عبد التواب الشلهوبى، والغريب فى أنه جعلـه يتفوه بها فى جلسة القمار، والواقع أيضا أن قرينه الاشـتراكى يختفـى أيضا باستثناء ذلك الظل أو الشيح الذى يزوره فى النهاية ليرشده إلـى الطريق، وفى الطريق يظهر فى صورة شحاذ يكرر بعض ألفاظ المديح النبوى التى تصك أذنه، ولكنها لا تثير أمامه طريقا، ثم يصبح الشـحاذ هذا فكرا يعتمل فى صدر عمر الحمزاوى، حين ينقد الطريق ضيقا بما وصل إليه، و تفلح محاولات الأصدقاء الاشتراكيين فى إثنائـه عنـه،

([1]) القاهرة الجديدة ، ١٤٩.

ويكاد يختفى من الثرثرة باستثناء عم عبده الذى بنى مصـــلى بجانــب العوامة، ويؤذن ويؤم الناس، وإن كان فى الوقت ذاته يحضر لهم اللذات ويعد لهم وسائل المتعة من حشيش ونساء، ولا نـــرى لـــه أثـــرا فـــى ميرامار، وإن كان يعود مرة للظهور فى الباقى من الزمن ســـاعة فـــى محمد الابن الذى ينضم إلى الإخوان، ويلاقى من الأهوال ما يفقده بعض جوارحه ويعمل فى مكتب محام ينتهج المنهج نفسه، وهو فى هذا أقرب من صورة النموذج فى بدايته أو إلى الثلاثية لتلاقـــى الفكـــرتين فـــى موضوع الأجيال.

وهكذا نرى الشخصية توضع أطرها فى البداية، ثم ترد بعد ذلك فى صورة مختلفة فى الروايات المتتالية، وكل صورة تعبر عن المرحلة التى تنتمى إليها الرواية التى ترد فيها العامـــل مـــن الأبعـــاد الفكريـــة والرؤية الاجتماعية التى تريد الكاتب أن يعبر عنها أو يوصـــلها إلـــى متلقيه.

وبملاحظة النموذجين نرى كيف كان ظهور كل منهمـــا معبـــرا عن فكر الكاتب وانحيازه إلى اتجاه دون الآخر، فالنموذج الاشـــتراكى دائما فى حالة فعل وحضوره فعال فى الأحداث، وإن لـــم يوجـــد فـــى صورة شخص واحد فإن عددا من الشخصيات الأخرى يكون ميالا له، ومرحبا بكلامه وأسلوبه، مما يعكس أملا فى سيطرة هذا النموذج وهذا الفكر على المجتمع، وإن اعترض معترض بأنه فى الثرثـــرة جعلهـــم جميعا بعيدين عن الواقع متردين فى عوامة، ومحتفين وراء دخان، فإنه

كان من باب الإفاقة والعودة بهم إلى حالة اليقظة والوعى، وإن قال هذا المعترض بأنه فى ميرامار انحاز إلى النموذج الوفدى ممثلا فى عامر وجدى، فإنه لم يخرج عن الإطار الذى رسمه فهو وفدى فى صورة اشتراكية فليس إقطاعيا، اى أن النموذج عنده لا يمنع من التقاء الاثنين معا لتحقيق الصورة المثلى الوفد بديمقراطيته والاشتراكية بتطلعها نحو العلم سبيلا لحل المشكلات، وحتى ميرامار فهى حالة خاصة سنتعرض لها فى موضوع آخر من البحث.

أما النموذج الدينى فهو وإن كان قد رسم صورة مضيئة فى البداية إلا أن صوره المتتالية تبرز إلى أى مدى كان هذا النموذج معوقا لحركة المجتمع مرة بالأفكار المتعصبة كما فى حالة مأمون رضوان، وعبد المنعم شوكت ومرة أخرى بالأفكار العامة – كما فى خان الخليلى وحى الحسين بأكمله. ومرة ثالثة فى الحالة التصوفية المنزوية عن المجتمع والبعيدة عن حركته الدائبة والمتصارعة كما فى حالة الدكتور بوشى فى الزقاق وفى الشيخ متولى درويش فى الثلاثية، إضافة إلى رمز الحسين ثم الشيخ على الجنيد فى اللص والكلاب، وأخيرا الشحاذ فى الطريق إلى أن يصل به إلى نموذج متناقض يمكن أن يدمر من حوله لأنه بيده مقاليد الأمور وهو جاهل يعتمد على انطباعاته وانفعالاته كما فى حالة عم عبده فى الثرثرة التى عبر فى أكثر من حديث عنها بأنها كانت مجرد نذير أو رسالة تحذير إلى النظام والمجتمع كله من الانهيار والوقوع فى الكارثة، وكلها صورة لا تعبر عن تقدير لدور هذا الفكر فى تصحيح حركة المجتمع أو تقديمه، بل تكرس انعزاليته وتخلفه

وهذا ما يعبر عنه محفوظ فى حواره مع مصطفى عبد الغنى حول التصوف، حيث قال "هناك شئ اسمه التصوف وشئ آخر اسمه عشق التصوف وأنا من أصحاب الشئ الثانى، ويسأله مصطفى: إذن للتصوف عندك دور فى المجتمع؟ فيجيب: بل هو الدور الأول فى هذا المجتمع وهو الدور الذى أوليه عنايتى القصوى فى أعمالى الإبداعية كلها...ويستمر الحوار ....

- لهذا فإن العدالة محور أساسى فى أعمالك؟
- لولا هذا لكنت تصوفت تصوفا غامضا .. كاملا .. بعيدا.
- تصورتك على هذا النحو فى بعض أعمالك الروائية.
- بل أرفض التصوف الذى يقيد العقل ويلغى الكلمات .. توقى أن اهتم بقضايا الإنسان وهموم المجتمع"(1).

ووضح من الحوار أنه يريد تصوفاً من نوع شخصى، يمكن أن نسميه تصوفا اشتراكيا يأخذ من التصوف نقاءه وهذا ما دفعه إلى اختيار مصطلح عشق التصوف، ومن الاشتراكية عملها الاجتماعى بعدالتها بين أفراد المجتمع، وربما كان ذلك سببا فى رسم صورة المتصوفة على هذا النحو المنعزل لوما لها على مسلكها وإبرازا لسلبيتها، بل وربما كان السبب الرئيس فى رسمه للنموذج على هذه الصورة التى تعددت أشكالها عبر أعماله الروائية، وهى التى تعبر

---

(1) الحوار نشره مصطفى هبد الغنى فى كتابه: نجيب محفوظ؛ الثورة والتصوف، ط الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٤ ، ص١٣٢.

بصدق عن رؤية الكاتب وفكره وليس ما يقوله، صحيح أننى لست من أنصار موت المؤلف، خاصة فى حالة نجيب محفوظ بالتحديد، فقد كان كثير من انتاجه مطابقا لما يقوله؛ لأنه فى حالة تركيز ووعى ونظام دائمة، لكننا فى دراسة الظاهرة الأدبية يهمنا ما هو مطروح بالفعل فى النصوص.

وإذا تأملنا رواية الشحاذ لوجدنا صدق ما ذهبت إليه، فالبطل عمر الحمراوى فى سعيه ووصوله إلى هذه الحالة الصوفية التى تقترب كثيرا من الأقوال التى وردت على لسان الشيخ على الجنيد فى اللص والكلاب ينعزل عن العالم بل يصل إلى حالة مرضية، عجز الطبيب والأصدقاء عن إخراجه منها، حتى بعد ما رزق بالولد لم يعده هذا الوليد إلى حالته الاجتماعية الصحيحة بل أوصله إلى حالة أشبه بالتى أصر أبطال الثرثرة على العيش فيها مما أوصل المجتمع إلى حالة الانهيار.

هذان هما الركنان الأولان فى فكر نجيب محفوظ وفلسفته الاشتراكية والدين أما عن المجتمع فقد تعددت صوره وأشكاله كما سنرى فى النماذج والأنماط التالية:

(٣)

تتعدد الأنماط والنماذج المتشابهة والمتعارضة فى آن واحد التى تعبر عن واقع المجتمع طبقاته وأجناسه ونبدأ بالنموذج الأول الذى كان له أثر فى الكاتب نفسه وفى شخصياته وهو نموذج الطبقة الأرستقراطية

البكوات أو الباشوات فقد تمثل فى القــاهرة الجديــدة فــى صــورتين، المهندس / أحمد حمد يس بك ومظهره الذى يبدو من لبسه الدال علــى ثرائه وله ولد وبنت، الولد ابن الطبقة، والبيت جميلــة "ومثــال كامــل للتعبير عن الأناقة والكبرياء وأنموذج حي للأرستقراطية"[1]، والأســرة كلها لا تذكر ماضيها بل تعيش حاضرها والصورة الثانية صورة قاسم بك والذى أصبح باشا وزيرا، وهو نموذج للطبقة الحاكمة التى تتلاعب بمصائر من حولها أرزاقهم (فى أعمالهم) واعراضــهم وشــرفهم، ولا يهمها إلا تحقيق ذاتها بكل أبعاد هذه الذات مهما يكــن الضــحايا مــن المجتمع، وإن كانت هذه الصورة تقف عند هذه الرواية باعتبارها مركز الثقل فى الفضيحة التى حدثت، وهو العنــوان الأول للروايــة حيــث صدرت أولا فى طبعة غير مشهورة باسم فضيحة فى القاهرة ثم عدلــه فى طبعتها المعروفة والمشهورة بالقاهرة الجديدة.

أما الصورة الأولى فتتكرر فى الزقاق، وإن كان رسمها مختلفا عنها إلا أنها ذات صلة بها ممثلة فى السيد سليم علوان التاجر الكبيــر بالزقاق وأولاده ذوى الوظائف المرموقة، والذين رفضوا بشدة تــزاوج الطبقتين ممثلا فى رغبة أبيهم الزواج من حميدة، ولكن تظهر بصورتها الأولى فى بداية ونهاية متمثلة فى احمد بك يسرى صديق الوالد المتوفى الذى يحمل طابع أحمد حمد يس من المظهر البديع حتى الفــيلا التــى يسكن فيها، وكذلك لحظة الدخول "وسمعا وقع أقدام" نجدها فى القــاهرة

---

(1) القاهرة الجديدة ، ٥٦.

الجديدة وفى بداية ونهاية [1] وحالة الدخول رجل مهيب فى ملابس فخمة وإن كان فى القاهرة يرتدى معطفه فوق البدلة إلا أنه فى البداية يرتدى بدلة بيضاء كما يلاحظ الاسم أحمد بك، ثم سلوكه المالى؛ ففى القاهرة تهرب من الموضوع بسؤاله عن التخرج، وفى البداية يصف نفسيه بقوله "وتوجس أحمد بك خيفة من هذا اللقاء الذى لابد أن يسفر عن بذل وعطاء"[2]. ونلاحظ هنا اختفاء الابن.

هذا النموذج يظهر مرة أخرى فى الثلاثية ممثلا فى آل شداد ويلاحظ اختفاء الأب لأنه لا دور له هنا، ويبقى الابنان الولد بدوره فى جذب كمال عبد الجواد إلى المكان باعتبار الصداقة الناتجة عن زمالة المدرسة الثانوية، ثم الابنة بدورها الفعال والمؤثر فى كمال، وهو يقترب من دور تحيه حمد يس مع محجوب عبد الدايم، وابنه أحمد بك يسرى التى لم يذكر اسمها على الإطلاق ربما لأن الاسم هنا غير مهم بقدر الأثر الذى تركته فى نفسه ورمزيتها التى تومئ إلى تطلعه وطموحه اللامحدود، أما عايدة شداد فلا بد من ذكرها؛ لأن هذا الاسم سيظل له مردود فى نفسيه كمال حتى نهاية المشوار.

وعلى الجانب الآخر يظهر الباشا فى صورة مزرية هى صورة عبد الرحيم باشا عيسى، والغريب أنه وفدى، إذ اعتاد نجيب محفوظ أن

---

(1) فى القاهرة الجديدة ٥٤، وفى بداية ونهاية ، ١٨٢ ويكررها فى ص ٢٤٢ من الرواية نفسها.

(2) بداية ونهاية ، ١٨٢.

يصور الوفد فى صورة جيدة ولكن هذه المرة يجعله رجلا شاذا وكأننا أمام صورة قاسم بك فى القاهرة الجديدة وأنه إذا كان مغرما بالحسناوات فى الأولى فهو هنا هذه المرة فى الثلاثية مغرم بالشباب الجميل.

ويعود النموذج للظهور فى السمان والخريف فى صورتين أقرب إلى الطرح الأول فى القاهرة الجديدة شكرى باشا عبد الحليم المسئول المتطلع إلى الوزارة، والذى كان عيسى يعمل مديرا لمكتبة، وعلى بك سليمان وقريبهم الذى يروم عيسى مصاهرته فى ابنته سلوى التى ترعب فى الاقتران بها لتسليه عما وقع له من أحداث، ولكنها تدير ظهرها له، وكأننا أمام ثنائية قاسم بك وأحمد بك حمد يس فى القاهرة الجديدة، واللذين لم يقدما عونا لكلا البطلين، فالأول كان يهمه نفسه والثانى يتخلى عنه بعدما عرف ما أثبتته لجنة التحقيق أى أنهما تخليا عنه مما أحدث فى نفسه شرخا قاده إلى بعض ما هو فيه سواء محجوب عبد الدايم أو عيسى الدباغ.

ولا يظهر النموذج بعد ذلك إلا فى صورة باهتة، مثل شبيه اسم الوالد أو الصورة القديمة المعروفة عنه فى الطريق؛ سيد الرحيمى الوجيه من الوجهاء الذى يتلاعب بالنساء وكان هو ثمرة إحدى مراتب التلاعب، وإن ظل رمزا يبحث عنه ليجد فى كنفه الحرية والسلامة والكرامة، وفى صورة طلبة مرزوق وحسنى علام ى ميرامار فكلاهما من الأعيان، الأول كان موظفا بوزارة الأوقاف، وكن يملك ألف فدان،

ومن اتباع السراى، والثانى غير مثقف ولكنه ورث مائة فدان ويعـيش لوقته وصورتاهما تؤذن باختفاء هذه الطبقة تماما، فالأول يعـيش فـى وحدة بعد ما تركته ابنته وسافرت مع زوجها إلى الكويت،والثانى ماتت أسرته ولم يعد إلى طنطا وطنه إلا ليتاجر أو يبيع أرضا لينفـق علـى حياته التى يعيشها، ومن الطبيعى أن يكون على مشارف النهاية.

وثانى هذه النماذج الاجتماعية الأب الذى يأتى غالبا فى صورة فقيرة مثل عبد الدايم والد محجوب أو عاكف أفندى والد أحمد عاكف فى الخان، وكامل على والد حسنين فى البداية، وكلهم كان فقـرهم عـاملا مؤثرا لدرجة كبيرة فى مسلك بطل الرواية أو الشخصية الرئيسية فيهـا هذا فى المرحلة الأولى، وإن اختلفت عنها صورة الأب فى السراب من حيث الغنى المادى، إلا أن هذا يلغيه فقره العاطفى تجاه ابنه فى السراب أو مجهوليته فى الزقاق، وتتبدل كلية فى الثلاثية لترسم له صورة الأب الإله الذى تتفرع منه كل الشخصيات والتفريعات السلوكية بل والصفات الشخصية، وهو الذى يتحول فى المرحلة التالية إلى رمز ميتا فزيقـى كبير فى أولاد حارتنا، ثم فى الطريق، وإن جاء فى صورة الأب البواب فى اللص والكلاب، ويختفى تماما من الأحداث فلا يكاد البطل يذكره إلا لماما عند لقائه بالشيخ على الجنيد حيث كان من مريدية،

وربما كان اختفاء النموذج فى صورة (الأب الإله المختفى) رد فعل لصورته المتجسدة فى الثلاثية والذى حمل كل تناقضـات الواقـع، فجعله مختفيا يحرك الأحداث أيضا بصـورة تتجسـد فيهـا الأعمـال

متناقضة تماما مثلما حدث مع أبناء الجبلاوى، ومع سيد الرحيمى فـــى الطريق الذى يمثل الحرية والكرامة، ولكن ابنه فى سبيل السـعى إليـه ومحاولة التعرف عليه يرتكب كل الموبقات.

ولعلنا هنا نتذكر كتاب لوسيان جولدمان الذى طبق فيه نظريتـه البنية التوليدية على رأس وبسكال وعنونه بـ "الإله الخفى" حيث يتجلى من خلال أعمالهما تأثير قضية الألوهية فى القضايا الاجتماعيـة التـى حاول سيرها من خلال نصوصهما.

ويختفى النموذج تماما من أعمال نجيب محفوظ حتى يظهر فى الباقى من الزمن ساعة فى صورة الأب الذى تصيبه مرحلـة مراهقـة متأخرة، فيتزوج من امرأة غير سوية، ويترك العائلة المستقرة، ويعيش عندها وهو فى هذا أقرب إلى صورة رؤبة بك لاظ المفتقرة إلى أبسـط مظاهر الأبوة، ولذلك نجده فى الرواية المتأخرة مجرد شكل منطبع فى صورة أحد الأبناء أو الأحفاد، ولكنه يؤثر فى الحدث بتركه قيادة تدبير الأمور للأم التى تتولى مسئولياته، وهكذا نجد نموذج الأب فاعلا فـى المرحلة الاجتماعية بفقره الذى يحرك الأبطال نحو نهايتهم المرسـومة لها فى الرواية، وفى المرحلة الثانية برمزيته التى تسعى الأجيال فيهـا إلى إدراك حقيقته والارتباط به حتى يتحقق لها الأمن والسلام، أو حتى بسلبيته فى عاطفة الأبوة التى يكون مردودها على البطل سلبيا فيـؤثر فى رجولته كما فى كامل رؤبة لاظ، وبكل الرواسب النفسية المـؤثرة وفى نفسية الأبناء كما فى الباقى من الزمن ساعة.

أو يجمع بين الاثنين؛ التأثير السلبى والايجابى على السواء كما فى الثلاثية، فهو يترك بصماته الايجابية عليهم بالتزامهم مثلما كان فهمى وكمال والبنتين خديجة وعائشة حتى والأحفاد أيضا أو السلبية كما فى حالة ياسين الذى ورث عنه اللهو والبعث، او فى كمال أيضا وهو الذى تمثل فى بعض جوانب التردد فى الأمور والحيرة أمام اختيار طريق بعد أن كان هذا الأمر كله فى يد الأب، ولذلك تحول فيما بعد إلى رمز ميتافيزيقى يحمل البعدين المتعارضين فهو فى الحارة أب لهؤلاء وهؤلاء.

وترد بعد ذلك نماذج أخرى من الرجال مثل البائع أو البقال وتكاد الصورة تكون مكررة، وإن تعدلت الحرفة، من بقال إلى بائع؛ فمثلا فى الزقاق يأتى عم كامل بائع البسبوسة الذى يصفه على لسان حميدة بأنه حيوان أعجم، وكان منظره مما يثير نفور حميدة فى الزقاق، وإن كانت له حوارات مع عباس الحلو ومشاركته لأهل الزقاق فى كل مناسبتهم، وربما تكون هذه الصورة، بإضافة بعض ملامح دكتور بوشى عليها، تعبر عن صورة المعلم نونو الخطاط فى خان الخليلى الذى يقترب فى الرسم والشكل من عم كامل وفى الحديث من الدكتور بوشى.

هذه الصورة تتكرر فى عم جابر سليمان فى البداية والنهاية مع ابنه سليمان الذى يعمل هذه المرة بقالا، ولكنه له دور فى الأحداث فهو الذى يمنع ابنه من الزواج من نفيسة ويزوجه من ابنة تاجر مثله مما يجعل نفيسة تنجرف فى طريق الرذيلة، يتكرر النموذج فى الثلاثية فى

صورة عم حمزاوى بكثير من أوصافه، وإن كان فـــى صـــورة أكثـــر إيجابية فهو الذى يساعد السيد أحمد عبد الجواد فى إدارة الدكان فيمنحه الوقت لممارسة حياته، وينجب ولدا يكون زمـــيلا لكمـــال ولـــه معـــه حوارات وينقطع النموذج بعد هذه المرحلة.

ثم يأتى نموذج او نمط الرجال الشواذ ويتنوع إلى نوعين الأول هو القواد الذى يوظفه مسئول بالقرب منه ليسهل له أمور الرذيلة، وهو فى القاهرة الجديدة يتمثل فى شخصيتين؛ الأولى هى شخصـــية ســـالم الأخشيد الموظف الذى ذهب إليه محجوب عبد الدايم يستجديه فقدمه إلى بعض الشخصيات، وفى النهاية أقنعه بالزواج من إحسان شحاته بعـــدما صارت خليلة لقاسم بك الذى أصبح وزيرا فيما بعد مقابل العمـــل فـــى مكتبه، كما يتضح أيضا فى صورة عزوز ضارم "الذى كان يوما موظفا محترما ثم اضطر إلى الاستقالة لأسباب خلقية فاشتغل بالأعمال الحرة" ثم أعيد إلى الخدمة بوساطة أناس ذوى نفوذ وأصبح يجمع بين الوظيفة والعمل الحر "عمله الحر شقته الأنيقة، فيها مائدة للقمار، وفيها الحسان الكواعب الحور"[1].

هذه الصورة تتكرر بتشكيل آخر فى خان الخليلى، وهى الرواية التالية لها مباشرة ممثلة فى المعلم عباس شـــفة الـــذى يلبســـه ثـــوب الشرعية، أى أنه هو الزوج، وليس قائدا لبيت غيره، فهو الذى يرضى على نفسه أن تكون زوجته هكذا، ولا يستطيع منعها من مجالسة الرجال

([1]) القاهرة الجديدة ، ٩٦.

والأزواج، ثم يتبع ذلك بصورة غير مباشرة يلمح إليها عن طريق معايرة زميله فى شلة قهوة الزهور عبر حوار دار بينهما حين قال له سيد: "دائى له دواء، أما داؤك يا سيد الأزواج فلا دواء له؟! فهز عباس شفة منكبيه، وقال دون تلعثم أو يتورد وجهه: لا تعيرنى ولا أعيرك!"[1].

ثم يأتى فى الزقاق فى صورة قواد خالص يجر الفتيات الحسان إلى عالم الرذيلة ويتاجر فى أعراضهن وهو إبراهيم فرج الذى كان سببا فى نقل حميدة بطلة الرواية المتمردة على الزقاق وأهله إلى عالم آخر؛ عالم بيع الهوى للأجانب، وإن كان يذوق هو الآخر طعمه ويمارسه، ونجد فيه بعض صفات سالم الأخشيد (من القاهرة الجديدة) خاصة المظهر المتأنق والوسامة وإتقان النفاق، ويظهر الأثر السياسى فى كل منهما بصورة مختلفة عن الأخرى، فسالم الأخشيد قواد للوزراء، أما إبراهيم فرج فى الزقاق فإنه يقدمهن للإنجليز أو الأجانب ومع شناعة الفعلة فى كلتا الحالتين إلا أنها فى الزقاق أشنع حيث تموت الغيرة الوطنية فكأنه يمثل تيار الموالين للإنجليز غير عابئين بحق الوطن ونسوا أو تخطوا مقولة "الأرض عرض" .

وتتجلى براعة نجيب محفوظ فى الثلاثية فى استحضار هذا النموذج، ولأن هندسة الرواية ومعمارها يسير بطريقة مخططة بشكل دقيق، فهو يريد تطوير النموذج بلون من الغضب عليه حين يضيف إليه

---

(١) خان الخليلى، ٧٩.

سمة ملعونة وهى الشذوذ، وكأنه تأمل إبراهيم فرج الذى باع عرضه الممثل فى بيع بنات وطنه إلى الأجانب وربما كان ناتج حماس نجيب محفوظ الوطنى الذى تبدى فى كل أعماله الروائية منذ بدايتها إلى نهايته، فوصمه بهذه الوصمة التى تعنى فقدانه لرجولته، فألمح إليه فى الجزء الأول "بين القصرين" فى بعض صفات رضوان بن ياسين، ثم أظهره عمليا فى السكرية فى صورة ممارسة فعلية ذميمة بكل المعانى الرديئة للذم؛ مازجا بين السياسة والإدارة والتعليم، وجاء متمثلا فى حلمى عزت طالب الحقوق، الذى قاد رضوان إلى فيلا الباشا عبد الرحيم عيسى (العضو البارز فى الوفد)، وقد أشرت إليه قبل قليل، وهو منهج نجيب محفوظ فى وطنيته حين ينقد النظام السياسى من داخله، ولذلك يجعل النموذج هنا مرآة تعكس ترذل الأشخاص البارزين والمسئولين فى النظام، وتجسدت فى حلمى عزت كل هذه الصفات الذميمة هو طالب حقوق أى أنه من المفترض أن يكون سويا حتى يحافظ على الحقوق والقانون، ولكنه طموح سياسى ولا يجد طريقا غير أن يبيع نفسه، ويفرط فى عرضه، ومن هان عليه عرضه هان عليه وطنه وكذلك أعراض الآخرين، ومن ثم يجلب أصحابه إلى هذا المستنقع القمئ.

أما النوع الثانى فيتمثل فى الشذوذ الجنسى والغرام بالغلمان دون الفتيات او النساء ويرد فى صورتين، صورة الفاعل، ويتجسد فى المعلم كرشة صاحب القهوة فى الزقاق الذى أدمن الموضوع بالرغم من المتاعب الكثيرة التى سببها له مع زوجته وابنه وأهل الحارة ولم تفلح

معه محاولات أهل الزقاق حتى السيد رضوان الحسينى[1]، والصورة الثانية تتجسد فى شخصية الباشا عبد الرحيم عيسى فى الثلاثية الذى يستغل مركزه المرموق فى الإيقاع بالشبان الطامحين وربما قصد به نجيب حفوظ إبراز جانب آخر سلبى من الجوانب التى رآها مسببه لانهيار الوفد الذى يحبه وينتمى إليه.

والصورة الثانية صورة المفعول فيه وتتمثل فى الشاب أحمد مدحت فى القاهرة الجديدة، ويعبر عنها نجيب محفوظ بلغة كنائية وليست تصريحية، وإن كانت صورته التى يرسمها له شكلا وجسدا توحى بما يريد أن يقول "وقطع أفكاره ظهور شاب كالقمر، ممشوق القوام، بديع الحسن، ناعم البشرة، فاتن العينين أخاذ الملامح لامع الشعر يخطر كالغزال نافثا سحر الأنوثة والذكورة معها، فما تمالك أن تمتم قائلا: لله ما أجمله! ... أتعرفه؟ ويدور الحوار بينه وبين صديقه ليصل إلى النقطة المهمة حين سأله، ومن كان شفيعه؟ فضحك بدير قائلا: هو شفيع نفسه يا أحمق" [2].

هذه الشخصية نجدها ثانية ممثلة فى هذا الشاب الرقيع صاحب المعلم كرشة فى الزقاق والذى تتحدد ملامحه من خلال حوار السيد رضوان الحسينى معه ودعوته للإقلاع عن هذا الفعل المشين وإصرار المعلم عليه، ثم يعود للظهور مرة ثانية فى الثلاثية بهذه الأوصاف التى

([1]) راجع زقاق المدق والحوار فى صفحات ٩٤، ٩٥، ٩٦.

([2]) القاهرة الجديدة ، ٩٦.

سبق أن وصفه فى القاهرة الجديدة، ونلاحظ ذلك من هذه اللفظة التى يصنور فيها رضوان ياسن "وهو يسير فى الغورية بخطواته المتئدة مما يلفت الأنظار حقا. كان فى السابعة عشرة من عمره، مكحول العينين، متوسط القامة مع ميل خفيف إلى الامتلاء، أنيق الملبس إلى حد التبرج ينتسب ببشرته الوردية إلى آل عفت، فهو يشع بهاء ونورا، وتنم حركاته عن دلال من لا يخفى عليه جماله"[1]. ومرة ثانية وهو يصفه وصديقه حلمة عزت الذى يلعب الدورين القواد والممارس فى آن واحد "قمران يرتديان بدَلة وطربوشا، واللى يعشق جمال النبى يصلى عليه!"[2].

والمتأمل لهذه الوصاف يجدها تقارب أن لم تكن هى نفس الأوصاف التى ذكرها لأحمد مدحت فى القاهرة الجديدة، خاصة التشبيه بالقمر، وإن تلاعب بلغة الأوصاف فإنما ليغير الصيغة، وليست المضمون، فأحمد مدحت بديع الحسن ناعم البشرة فاتن العينين آخاذ الملامح، ثم هو يشع أنوثة وذكورة، وهو هنا فى الثلاثية (رضوان ياسين) مكحول العينين، أنيق الملبس إلى حد التبرج وهو يشع بهاء ونورا، وتنم حركاته عن دلال من لا يخفى عليه جماله، وواضح من هذا الوصف غرام الكاتب بهذه الصورة أو افتتانه بهذا النموذج وربما كان ذلك يمثل أحد تجاربه فى الفترة التى يقول عنها فى حواره مع سلوى العنانى حينما سألته عن شبابه وكيف كان فيجيب: "نعم كنت هذا

---

(1) السكرية ، ٦٢.

(2) المصدر السابق ، ٨٦.

الشاب العابث اللاهى وجربت كل شئ ولكن فى إطار منظم، طوال الأسبوع كنت طالبا ملتزما متفرغا لدراستى وللعلم، أما يوما الخميس والجمعة فكنت شيئا آخر .. عشت حياتى طولا وعرضا"[1].

وربما كان السبب الذى يقف وراء هذا النموذج إنما هو دال على حالة اجتماعية تنعكس آثارها على مواقف الشخصيات الرئيسية التى تعبرعن أزمة المجتمع التى كانت تلح على فكر نجيب محفوظ وفنه، وظلت تؤرقه حتى آخر كتاباته.

ولعلنا هنا نتذكر مقولة جولدمان فى علم اجتماع الأدب المنشور فى فصول، حول الكاتب البارع الذى يمثل وعيا جمعيا لطبقته وليس ذاتا فردية" [2] ، ونحن نضيف أن نجيب محفوظ يمثل الاثنين معا، الذات الفردية والوعى الجمعى للطبقة التى يمثلها.

ولكى تكتمل صورة المجتمع كان لابد أن ترد نماذج شخصيات ثانوية أخرى تمثل حرفا ووظائف مثل الموظفين أو أصحاب المهن، ولعل أبرز مهنة لفتت أنظار الباحثين هى التى رسمها فى شخصيته زيطة صانع العاهات فى زقاق المدق التى عكست حالة شريحة من المجتمع، بل إنه يمثل المرآة التى انعكست عليها حالة المجتمع كله، كما

([1]) راجع الحوار المنشور فى كتاب مصرى حنورة مسيرة عبقرية؛ رحلة فى عقل نجيب محفوظ فى سلسلة علم النفس الابداعى مكتبة الإسراء بالقاهرة، ط٢، مارس ١٩٩٢.

([2]) راجع لوسيان جولدمان، علم اجتماع الأدب، فصول مج١ ع٢ ص ١١٧، وكذلك بحث جابر عصفور عن البنيوية التوليدية فى نفس العدد، ص ٩٧.

أراد أن يصوره من خلال الزقاق الضيق، والذى يعد تكريسا لما طرحه فى الروايتين السابقتين عليها والروايات اللاحقة حتى نهاية الثلاثية التى تمتلئ بمجموعات من الشخصيات جعل وجودها فى الروايات أقرب إلى وجودها حية فى المجتمع وهى تتنوع بحسب تنوعات طبقات المجتمع.

ونلاحظ تركيزه دائما على الصحبة أو شلة الأصدقاء كما كان يحلو له التعبير عنها، نجدها فى القاهرة الجديدة فى أصدقاء محجوب عبد الدايم، ومجموعة قهوة الزهور فى خان الخليلى، ومجموعة الزقاق،ثم شلة السيد أحمد عبد الجواد فى الثلاثية، وأصدقاء كمال عبد الجواد وغيرهم من المجموعات فيها. وحتى عندما تغيرت الفلسفة فى المرحلة التالية نجدها فى أصحاب سعيد مهران ثم فى صحبة عيسى الدباغ فى السمان والخريف، وصحبة عمر الحمزاوى فى الشحاذ، ثم أكبر شلة فى ثرثرة فوق النيل، وكأن الشلة أو الصحبة شخصية معنوية فى الروايات مثلها مثل أى شخصية ثانوية تسهم فى تطور الحدث، ولا شك أنه فى هذا متأثر بخبرته وسيرة حياته التى لم تخل من صحبة منذ شبابه فى العباسية إلى الحرافيش إلى مجموعة كازينو قصر النيل بالإضافة إلى أنها سمة أساسية فى المجتمع.

هذه المجموعات التي كانت تضم شخصيات متنوعة تبرز التناقض الحاد بين طبقات وأفراد المجتمع مما كان يلقى بظلاله على الحدث الأساسى فى الرواية أو الشخصية الرئيسية فيها مما يدعم الحركة السريعة للأحدث فى إطار الحبكة الروائية ،من غير تفكك

وانحلال أو إفراط فى اتجاه دون آخر، فقد كانت كل شخصية فيها تعطى بعدا، وكل حوار فيها يضيف إضاءة إلى الحدث، ولو تأملنا مثلا شلة أو مجموعة قهوة الزهور فى خان الخليلى لوجدنا الرواية كلها تقريبا ماثلة أمامنا، حتى إنه أحيانا كان يجمعها فى المخبأ ساعة الغارة، وهو ما يمكن أن يقال عن أى مجموعة من هذه المجموعات، وإن كان الأمر فى الثلاثية يختلف قليلا فلضخامتها واتساع مساحتها الاجتماعية مكانيا وزمانيا، ومن ثم جاءت مجموعتان متناقضتان إلى حد ما، مجموعة أصدقاء السيد أحمد عبد الجواد فى العوامة أو خارجها بما تمثله خدع المجموعة من تناقض فى شخصية الفرد فى ذلك الوقت، ثم مجموعة كمال عبد الجواد التي تعطى صورة مضادة هى صورة جيل الشباب بكل أفكاره وأبعاده المتناقضة والمتشابكة فى آن واحد، فهى تتناقض فى أفكارها وطموحاتها، ولكن كل بعد منها ضرورى للآخر ومكمل له، كما تبرز تفكيرها عن مجموعة الكبار مما يوحى بالتطور.

وبهذه المناسبة فإن القهوة تلعب دورا مهما فى روايات نجيب محفوظ ولعل هذا ناتج سلوك من سلوكيات حياته انعكس فى أعماله الروائية، وكما يظهر من حواراته وهى كثيرة ولا تحتج إلى استشهاد، فالقهوة فى الخان تمثل الخان كما أشرت آنفا وإن كانت هناك قهوة العباسية التي كانت تمثل الماضى الذى انتقلوا منه، أى أنها تبقى رمزا للجانب الآخر، حيث ظل رشدى أخوه على ارتباط بها لتضيف بعدا آخر فى أحداث الرواية، والقهوة فى الزقاق تمثله، وتبقى أيضا فى السراب حيث تمثل القهوة نقطة الانطلاق للخروج من العلة، فحيث أراد

أن يراقب زوجته تعرف على المرأة التي عالجت مشكلته وأبرزت قدرته على الحياة رجلا ودفعته إلى التعامل مع زوجته، وحين صدته بدأ يفكر في المشكلة حتى اكتشف الخيانة، والقهوة في اللص والكلاب تعطي مؤشرا لاتجاه حركة البطل فصاحبها هو الذي يقف إلى جواره ويسانده معنويا وماديا بكل السبل معنويا حين يؤمن بحقه الذي يطالب به وماديا حين يمده بالسلاح الذي يريده لتنفيذ جرائمه. والقهوة في السمان والخريف معبرة عن الفكرة التي بنيت عليها الرواية وهي الإحباط من الواقع الجديد، وفي ملحمة الحرافيش كذلك حيث مربع الفتوة والصراع في الحارة، ولعل تفسير ذلك يكون في حديثه عن المقهى عبر حواراته المتعددة، وبخاصة في كتاب جمال الغيطاني "نجيب محفوظ يتذكر" حيث يقول: "المقهى يلعب دورا كبيرا في رواياتي، كان جلوسي في مقهى الفيشاوي يوحي لي بالتفكير، كل نفس شيشة كان يطلع بمنظر، كان خيالي يصبح نشطا جدا أثناء تدخين الشيشة[1]" ويعلق عليه عزت قرني بقوله: "إن عالم المقهى عند نجيب محفوظ هو محور الصداقة، وعالم من الأنس ملتقى الأصحاب، وهو الموضوع الحميم الذي ينبت الشعور بالألفة والاطمئنان، وهو بهذا كله خلفية إيجابية لاستثارة الخيال والأفكار"[2].

---

(1) جمال الغيطاني ، نجيب محفوظ يتذكر ، ٣١٤

(2) عزت قرني ، فعل الإبداع عند نجيب محفوظ، مجلة عالم الفكر ، الكويت، ج٢٣، ع٣، ربيع ١٩٩٣ ، ص ٢١١.

ويقودنا هذا إلى الحديث عن المعلم صاحب القهوة فلا تكاد الصورة تختلف كثيرا؛ فالمعلم زفتة صاحب قهوة الزهرة فى الخان دائما مغيب عن الوعى بآفة الأفيون الذى يزدرد منه نصف درهم كل أربع ساعات، ومن ثم فله عينان ذاهلتان، ويمضى فى عمله كالحالم الذى لا يريد أن يفيق[1]، هذه الصورة تتكرر فى الزقاق ممثلة فى المعلم كرشة فعيناه دائما نائمتان ثقيلتان لإدمانه الأفيون، أيضا فهو يجلس فى القهوة بهاتين العينين "وهو يستشعر فى خمول ذوبان الفص فى جوفه ويستنيم إلى سلطنة لذيذة"[2] مع إضافة آفة أخرى له، وهى الشذوذ؛ فقد كان مغرما بالشبان الحسان الخلعاء ويجرهم إلى القهوة، ولا شك أن المعلم فى كلتا الحالتين يشير إلى جانب من غياب وعى الواقع الذى يتحرك على أرضه الممثلة فى القهوة أو حالة من نسيان الالآم كما يشير إلى ذلك محفوظ نفسه فى حديثه لرجاء النقاش حيث يقول، "وفى اعتقادى الشخصى أن الأوضاع السيئة التي عاشها الشعب المصرى، وما تعرض له من ظلم وقهر، كانت سببا أساسيا فى إقباله على الحشيش؛ لأنه وجد فيه نوعا من المسكن لالآمه وأوجاعه، يخفف عنه، ولو لساعات، ما يمر به من هموم وأزمات "... كان الحشيش للشعب المصرى نعم الصديق؛ لأنه خفف عن الناس المرارة التي يعيشونها فى نهارهم، وكان بمثابة المسكن للأوجاع فى الليل"[3].

---

(1) خان الخليلى ، ٥٥.

(2) زقاق المدق ، ١٤.

(3) رجاء النقاش ، نجيب محفوظ ، ٣١٤.

ويمكن أن نضيف إلى هذا ما سبق أن قلناه من الهروب من الإحساس بالعجز تجاه الأحداث، التى لا يجد لنفسه دورا فيها على الأقل إن لم يستطع تغييرها لأنه "لا يمتلك القدرة على ذلك، فلجأ إلى ما يغيب وعيه سواء كان الحشيش والأفيون"، وهذا هو نص حديثه، أى أنه كان واعيا بحال مجتمعه وطبقته، وبقدرتها أو عدم قدرتها على الفعل، وهو بالطبع حين يضع هذه الصورة نصب عينيه يتمثلها فعل كتابة وإبداع.

ولذلك نجده فى اللص والكلاب مشاركا فى الأحداث، وإن لم يختلف كثيرا فى الأوصاف، هذا ما تعبر عنه شخصية المعلم طرزان صاحب القوة أو الغرزة الذى يهيئ لزبائنه فى القهوة متعة المخدرات وتدخين الحشيش بالذات، ولكنه لا يغيب عن أصحابه، فهو يعرف نوازعهم، وله تعاطف معهم، ونجد ذلك فى وقوفه بجانب سعيد مهران، حيث يوفر له الحماية من رجال الشرطة كما يوفر له السلاح الذى يحتاجه فى عملياته كلما احتاج إلى ذلك، كما قدم له نور التى أوى إليها فى أثناء المطاردة، كما أنه دائم النصح والإرشاد للبطل فى كثير من المواقف، ولعل التباين بين الصورتين يوضح الاختلاف بين المرحلتين والتطور الذى فى فكره وفنه الروائى؛ فهو فى حالة الأولى يعبر عن حالة المجتمع التى أراد محفوظ أن يعبر عنها من غياب للوعى وتنازع بين الأفراد وسوء الحالة اقتصاديا باختصار معبر عن أزمة المجتمع، وفى الحالة الثانية معبر عن مدى المشاركة فى التعبير عن الرفض والرغبة فى مقاومة الوضع السلطوى المتأزم الذى .فع الناس إلى مساعدة المتمردين، وقد ترد صورته مرة أخرى فى شكل صاحب فندق

مثل عم خليل أبو النجاح فى الطريق رجل عجوز طاعن فى السن ويده ترتعش، وهو بهذه الصورة يساعد فى تصاعد الأحداث باتجاه الجريمة وطريقها، ويأتى مرة أخيرة فى الثرثرة فى صورة عم عبده يحمل من الدلالات ما يفوق وصفه باعتباره حارسا للعوامة، كما يرد فى ميرامار فى صورة مغايرة حيث صاحبة البنسيون اليونانية الأصل والمندمج فيها الإحساس بالمصرية حيث تعرف كل نزلائها، ومطامعهم ورغباتهم، وقد تجلى إحساسها بمصريتها أيضا فى بسط حمايتها على زهرة الرمز.

ولا شك أن هناك شخصيات أخرى تأتى تكملة للوحة الاجتماعية مثل الخادم أو الخدم من الرجال سواء كانوا فى البيوت أو القصور أو الفنادق أو الباعة مثل عم محمد الساوى أو على سرياقوس، وكذلك محمد رجب زوج كريمة السابق وابن خالتها، وهو بلطجى، وأمثالها من الشخصيات التى تمتلئ بها رواياته، ولها دورها فى أحداث الروايات بالرغم مما يبدو من هامشيتها إلا أنها تكمل اللوحة؛ ولذلك فهى تتغير وتتعدل طبقا للرواية لإضافة مزيد من الجدة والتغير على الحدث، أو تتطلبه الفكرة الجديدة من أبعاد جانبية تنتج عن هذا التغير والتطور فى الرؤية.

(٤)

بعد أن استعرضنا صور الشخصيات الثانوية من جنس الرجال نستعرض النوع الآخر من أنماط الشخصيات وهى المتمثلة فى جنس المرأة، والتى تضئ جانبا مهما من فكر الأديب الكبير وفنه الروائى، وحظيت باهتمام الدارسين، وقد تحدث عن جانب منها طه وادى فى كتابه "صورة المرأة فى الرواية المصرية"، كما جاءت بعض تلميحات عن جانب آخر فى حوار أحمد أبو كف حول المرأة والجنس فى أدب نجيب محفوظ فى عدد الهلال الذى خصص له، وكذلك فى حديثه مع رجاء النقاش الذى أثبته عنه، وقد أشرت إليه من قبل، ولكن من الأفضل أن نتتبع النماذج من واقع الأعمال الروائية، لأن بعض الحديث الذى جاء فى المصادر والمراجع السابقة ربما توقف عند مرحلة معينة من إنتاجه الروائى.

وأول هذه الأنماط هو صورة الأم التى لا تكاد رواية تخلو منها باستثناء أولاد حارتنا والثرثرة والمرايا وبعض الأعمال القليلة المتأخرة مثل ليالى ألف ليلة، وهى صورة مضيئة فى أغلبها فاعلة فى الأحداث حتى ولو بدت سلبية فى بعض الحيان، وتبدأ الصورة ضعيفة ثم تأخذ فى التطور، تبدأ فى القاهرة الجديدة ممثلة فى أم محجوب عبد الدايم شريكة أبيه فى الفقر والحالة الاجتماعية المتدينة، وهى فى هذه الحالة نموذج لقطاع كبير من الأمهات المصريات الراضيات بواقعهن غير المتمردات عليه، وتلعب دورا غير مباشر فى تكريس فكر ابنها باتجاه

السقوط وذلك عن طريق قريبها أحمد حمد يس الذى يذهب إليه محجوب ولكن لا يجد يد العون.

هذا النموذج بمعظم أوصافه يتكرر فى خان الخليلى ممثلة فى أم أحمد عاكف التى اقتصر دورها – كما يقول طه وادى – "على رعاية الأسرة والقيام بالخدمات المنزلية والمحافظة على تقاليد العائلة المصرية، التى تهتم فى رمضان والمواسم الدينية بشراء المأكولات والحلوى والملابس"[1]،ولها صورة أخرى مشابهة هى صورة أم نوال التى لم تر مستقبلا للبنت إلا فى الزوج، والعلم أو التعليم مجرد وسيلة لزيادة المهر فى سوق الزواج"[2]، وهى صورة لم تتغير كثيرا فى الخان إلا نتيجة وضعها الاجتماعى والاقتصادى الأيسر من حالتها فى القاهرة الجديدة.

ومع هذا فإننا نجد الصورة الأولى تعود مرة ثانية فى الزقاق وبأشكال مختلفة؛ فأم حميدة ليست أما حقيقية ولكنها تعانى معها معاناة الأم، وفى صورة زوجة المعلم كرشة التى تعانى منه بمرارة، ولكنها تستمر فى علاقتها من أجل ابنها حسين، وفى صورة زوجة السيد سليم علوان التى تدفعها مكانتها لدى أبنائها إلى الوقوف أمام أبيهم فى رغبته فى الزواج من حميدة لأجل أمهم.

---

(1) طه وادى ، صورة المرأة فى الرواية المصرية، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤ ، ٢٤٦ وراجع خان الخليلى ، ١١٧.

(2) المرجع السابق ، والصفحة نفسها.

وتطرح السراب رؤية مغايرة، للأم حيث تلعب دورا بارزا في الأحداث، في تشكيل صورة وفعل البطل؛ فأم كامل رؤبة لاظ هي التي تحتضنه دون أبيه، وتتولى تربيته وتتسرب صفاتها فيه حتى تجعله نسخة مشوهة من الرجال، ومع هذا فإني أعد هذا النموذج بداية لصورة فاعلة في الأحداث ستتجلى في الأعمال التالية، حيث تمتزج الرؤى.

ولذلك نجد النموذج مزيجا من الروايات السابقة ممثلا في الأم في بداية ونهاية حيث تأخذ صورة الأم الفقيرة المعدمة الصابرة، كما في القاهرة الجديدة ، والأم المؤثرة كما في السراب وإن كانت في سبيل دفع الأحداث تجاه الأزمة الاقتصادية الطاحنة، أي الأم التي تقود دفة الحياة لهذه الأسرة بكل ما أوتيت من قوة الأم المصرية حين توضع في المأساة، فتفقد زوجها عائل الأسرة، وتجد نفسها بديلا أمام ثلاثة شبان وفتاة، واحد منهم شارد ضال والآخرين يتعلمان، وفتاة دميمة مسكينة لا تمتلك مؤهلات العيش والتزاوج مثل بقية أقرانها، والصورة الثانية المشابهة لرواية خان الخليلي تتمثل في أم بهية جارتهم التي نراها ظلا لزوجها تحرص على طاعته، وتهيئ ابنتها للزواج.

ثم تأتي شخصية أمينة في الثلاثية مكرسة لكل النماذج السابقة، المرأة المطيعة لزوجها طاعة عمياء بما يجعلها سلبية أمام شخصية زوجها الجبار، وهي تظل معظم الرواية قابعة في بيتها تنتظر عودته أو تدير أمور البيت مع الخادمة، ولم يسمح لها بالخروج إلا بعد وفاة فهمي لزيارة المشايخ، والمرة الوحيدة التي خرجت بدون إذنه، ففي أثناء سفره

عوقبت عليها بالطرد من البيت، فلم تكررها باختصار كما يقول المستشرق الفرنسى الأب جوميه فى كتابه الصغير عن الثلاثية إن حياتها "اندمجت فى حياة زوجها تمام الاندماج وتلاشت إرادتها فى إرادته"[1]، ويفسر طه وادى هذا بأن المؤلف يرجع أسباب هذه الطيبة والأصالة إلى عوامل الوراثة والبيئة فهى ابنة شيخ حفظ القرآن وأم طيبة صالحة [2].

ولكن هذه الصورة السلبية الظاهرة لها وجهها الإيجابى ودورها الفعال، فصورتها هذه ناتجة من مقارنتها بصورة السيد أحمد عبد الجواد، ولكنها على الجانب الآخر" هى ملكة أو سلطانة فى أعلى البيت، لا شريك لها فى مملكته"[3]، "فوجود أمينة فى البيت هو عامل الهدوء، والجميع حتى ياسين الذى ليس ابنها متعلقون بها"[4]، ولا ننسى دورها فى تربية الأبناء وتثقيف كمال الذى سيرث الدور الأكبر فى الرواية بعد ذلك، خاصة فى الجزء الثانى قصر الشوق وبقى له دور مهم جدا فى السكرية، ومن ثم فإنها لهذا الدور الإيجابى تعد شخصية نامية متطورة رغم ثباتها أو سطحيتها الظاهرة. وإذا كان نجيب محفوظ قد أجاد رسم صورة أمينة كما أشار كثير من النقاد والدارسين لرواياته، وجعلها فى

---

(1) الأب جوميه ، ثلاثية نجيب محفوظ ، ترجمة نظمى لوقا ط مكتبة مصر د.ت وإن كان المترجم قد أرخه ب ١٩٥٩ ، ٤٦.

(2) صورة المرأة ، مرجع سابق ، ٢٧٧ وإن كان يعزوها أيضا إلى سلوك الطبقة كلها.

(3) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(4) الأب جوميه ، مرجع سابق ، ٤٥.

هذه الصورة الملائكية كما يقول طه وادى، فربما كان راجعا إلى علاقة الكاتب بأمه، والتى صرح فى أكثر من حوار أن تأثيرها عليه كان قويا وعلاقتها به كانت مؤثرة وأشبه بعلاقة أمينة بكمال[1]. وتتفـرع منهـا أمان؛ أم تقترب منها ولكن فى صورة ملائمة لجيلها وهى عائشة فقـد كانت زوجا طائعة ومهذبة مع زوجها، ولكن فى إطار رومانسى حالم؛ ولهذا كانت ضعيفة ومعرضة للموت فى لحظات كثيرة حتـى ماتـت بالفعل، وأما مضادة تتخلص من آثار الطاعة العمياء لتبسط نفوذها على البيت بما فى ذلك رجل البيت إبراهيم شوكت، ولهذا اصـطدمت بـأم أخرى من نفس صورتها وهى حرم شوكت التى لها نفوذ حتـى علـى السيد أحمد عبد الجواد نفسه، ولهذا ظل الصدام بينهما بعد زواج خديجة من ابنها؛ فالأولى تريد الاستقلال ببيتها، وتزيد من سلطانها على زوجها ممثلة لتطلع الجيل الجديد، والثانية تريد أن تظل لها سطوتها ومكانتهـا القديمة.

وبعد أن يختفى النموذج فى رواية أولاد حارتنا حيث التركيـز على الشخصيات الرجالية الوراثية للجبلاوى، يعود شبحا فـى اللـص والكلاب لا يظهر إلا سريعا فى أم سعيد مهران التى يرد ذكرهـا فـى إطار الحديث عن الأبوين وفقرهما، ثم فى نبوية زوجة سـعيد مهـران التى لا تهتم بأمومتها بقدر ما تهتم بنفسها، ولا نجد فيها أثرا لصـورة

([1]) راجع مصرى حنورة، مسيرة عبقريـة، مرجـع سـابق، ص ١٧، وكـذلك جمـال الغيطانى، نجيب محفوظ يتذكر ، وكثير من الحوارات التى ذكر فيها دور أمـه فـى تشكيله.

الأم كما فى الروايات السابقة، ثم يعود بقوة فى السمان والخريف ممثلا فى أم عيسى بطل القصة والتى تقف بجانبه، وتدعمه فى صعوده، وتقف معه في مجنته، وتحاول أن تواسيه وأن تزيل عنه آثار انهيار الحلم، ولكنه لم يستحب لها، مما يوحي بدورها الإيجابى الفعال، حتى وإن لم تنجح محاولته، وهى صورة أقرب إلى علاقة أم حسنين فى بداية ونهاية بابنها، والتى برغم قوة شخصيتها لم تستطع أن تخفف من غلواء تطلع ابنها الذى أدى إلى سقوطه ونهايته، ثم نراه أيضا فى الطريق فى بسيمة عمران أم صابر بالرغم من ظهورها السريع الخاطف كاللمحة الكاشفة فى البداية ثم موتها؛ إلا أنها كانت الفجرة للأحداث فهى التى دفعته إلى طريق والده بعدما احتضنته وهربت به وهى صورة أقرب إلى أم كامل رؤبة لاظ فى السراب بوضعها له فى إطار لم يستطع الفكاك منه؛ فيظل أسيرا لتربيتها له، ويظل يذكرها كلما تأزمت الأمور، ويظهر فى الشحاذ ممثلا فى زوجة عمر الحمزاوى التى تقوم بدور الأم حتى لزوجها فى محنته فتصبر عليه وتتحمل تقلباته، وتقوم بمسئولياته تجاه بناته، وتنجب له الولد الذى ظنت أن حالته هذه ربما نتجت عن حنينه لإنجاب ولد يحمل اسمه، وهى بعض صورة من أمينة فى الثلاثية التى تتحمل نزوات زوجها وعلاقاته المتعددة فى صبر وجلد ثم يختفى النموذج تماما من الثرثرة وميرامار.

ويعاود الظهور مرة ثانية فى قلب الليل حيث نجد سكينة أم جعفر الرواى وهى جميلة، وهى فى سلوكياتها مع ابنها تقترب من سلوكيات أمينة فى الثلاثية مع كمال من حيث الرعاية والتثقيف والتدين،

كما انها محبة لزوجها لدرجة أنها بعد وفاته تظل تلبس السواد حدادا عليه وتبكيه إذا خلت لنفسها بكاء حارا"[1].

ثم يعاود النموذج الظهور فى "الباقى من الزمن ساعة" بشكل لافت، حيث يقود دفة الأمور، وإن كانت هذه هى الشخصية الرئيسية، فإنما تنتقل صفاتها إلى بناتها حينما يصبحن أمهات ولذلك لن نقف عليها فى صورتها الأصلية؛ لأننا نتحدث عن الشخصيات الثانوية بل نتحدث عن بناتها فى صورة أمهات، فالبنت الكبرى كوثر التى تزوجت فى سن كبيرة بمقاييس العصر والتقاليد الاجتماعية، ولما توفى زوجها بكته بكاء حارا كما فعلت أم جعفر الراوى ورفضت الزواج مرة ثانية، وقامت بدورها مع الأبناء كما فعلت أمها أو فعلت أم الراوى، وكما كانت تفعل أمينة مع أولادها حتى برغم وجود زوجها الحاضر الغائب، ومنيرة الابنة الثانية التى تعد صورة متطورة للنموذج حيث حصلت على شهادة الجامعية، وكانت لها ميولها اليسارية وتزوجت متأخرة أيضا نتيجة ارتباطها بشاب يكبرها، ودائما كان لها رأى سياسى بسبب ثقافتها وتعليمها الجامعى فكانت ناصرية، ومن ثم لم تتقبل السادات، ومع هذا كانت أما جيدة لابنيها، فلم تؤثر ثقافتها ولا علمها ولا شخصيتها المستقلة فى القيام بواجب الأمومة تجاه ابنيها أمين وعلى.

وهناك صورة أخرى للأم لم يتجاهلها نجيب محفوظ، وإن لم يركز عليها ويلح ربما لأنها صورة ممجوجة فى نفسه، وإن كان هذا لا

---

(1) قلب الليل ،،،٢٤.

يلغى وجودها اجتماعيا، هذا النموذج يرد مرتين فى الثلاثية ممثلة فى أم مريم تلك الأم التى تجاهلت أمومتها واهتمت بنفسها فتكررت علاقاتها غير الشرعية حتى طالت السيد أحمد عبد الجواد نفسه، وأم ياسين وإن كانت قد كررت تجاربها فى صورة شرعية من خلال زيجات متكررة، وقد انعكس سلوك الأمين فى أبنائهما فمريم خرجت سلوكياتها أشبه بأمها، كما جاء ياسين صورة من أمه وأبيه على السواء. وهذه الصورة تتكرر فى ميرفت فى الباقى من الزمن ساعة، وهى وإن كانت أما غير حقيقية لأن ألفت ابنتها أو التى تبنتها بعد وفاة زوجها أبى ألفت، لم تراع مشاعر أو وضع الأمومة وبلغت بها نزواتها أن تقيم علاقة مع على حفيد زوجها السابق حامد برهان غير عابئة بأى رفض اجتماعى، وهذا النموذج يعد ضرورة فنية لإبراز الصورة المضيئة التى كان عليها النموذج السابق.

ويأتى بعد نموذج الأم نموذج الفتيات متوسطات السن ونجده ينقسم إلى نوعين طبقا للثنائية التى تعد أساسا بنى عليه محفوظ معظم رواياته، أو طبقا للتقسيم الطبقى للمجتمع، ولكنه يمثل الحلم الذى يتطلع إليه البطل نجده فى القاهرة الجديدة فى صورة تحية ابنة أحمد حمد يس قريب محجوب عبد الدايم والتى طمع فيها ولكنها صدته تعاليا، ثم ابنه أحمد بك يسرى فى بداية ونهاية، والتى مثلت حلما طبقيا لدى حسنين عبر عنه بقوله: "إنه ركوب طبقة بأسرها" ويحرص محفوظ على رسم هذا النموذج دائما فى صورة جميلة بديعة كأنه نتاج انتمائها إلى طبقة عالية محفوفة بكل مظاهر الثراء والجمال، وربما لإحساس داخلى فى

نفس الكاتب تجاه هذا النموذج الذى يحوطـــه بكـــل أســـباب الجمـــال والروعة.

وهذا يقودنا إلى قمة ظهور هذا النموذج ممثلا فـــى شخصـــية عايدة شداد المثل الأعلى لكمال عبد الجواد الذى يعبر عن نجيب محفوظ نفسه، أو فيه كثير منه كما صرح هو نفسه بذلك فى معظم حواراته أو كلها تقريبا، وهو صورة ملائكية تعبر عن التطلع وتعبر عـــن النزعـــة التصوفية لدى كمال عاكسة حالة نفسية نتيجة تجربة حقيقيـــة عاشـــها محفوظ في الواقع كما يظهر من كلامه وحواره مع رجاء اَلنَقاش وغيره أو فى تعليقات واستنتاجات النقاد والدارسين [1]، وقد كان لزواجها مـــن ابن طبقتها؛ ابن المستشار أثر كبير فى كمال وعزوفـــه عـــن الـــزواج لدرجة فلسفية، فقد قال عنه "إن الـــذين يحبـــون مـــا فـــوق الحيـــاة لا يتزوجون" إنها تمثل صورة المعبود فى فكره الصوفى [2].

ولا شك أن هذا التركيز من جانب الدارسين لهذا النموذج له ما يبرره فمن يقرأ الثلاثية وقصر الشوق بالتحديد، يجد نجيـــب محفـــوظ

([1]) راجع فى ذلك محمد حسن عبد الله؛ الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفـــوظ ط1 مكتبة مصر ١٩٧٨، ص٢١١ وما بعدها حيث يشبهها ببياتريس فى الكوميديا الالهية لدانتى، ونتج عن ذلك أن جعلها نجيب محفوظ رمزا ... وجعله يعلو علـــى الحيـــاة المادية. ود. طه وادى فى صورة المرأة فى الروايـــة المصـــرية، مرجـــع ســـابق، ص٢٦٨.

([2]) قصر الشوق ، ٢١ وراجع طه وادى، مرجع سابق ، ٢٦٩.

شاعرا يتفنن فى التعبير عن صورة عايدة شداد، وكذلك فـــى وصـــف مشاعر كمال عبد الجواد تجاهها.

ويرى هذا النموذج مرة ثانية فى السمان والخريف ممـــثلا فـــى سلوى ابنة على بك سليمان التى خطبها بالفعل عيسى، ولكنها تتركه بعد فقده لوظيفته ومكانته ثم تتزوج بعد ذلك من ابن عمه حســـن الصـــاعد نتيجة انتمائه للنظام الجديد، مما يحدث أثرا فى نفسه لا يقل عـــن أثـــر عايدة شداد فى كمال، ثم بعد ذلك يختفى النموذج ربما تعبيرا عن اختفاء الطبقة بأكملها، وكأنه كان رمزا لحلم جميل لدى الأبطال أو الشخصيات الرئيسية فى روايات المرحلة الاجتماعية بالوصول إلى هـــذه الطبقـــة والارتباط بها ارتباطا حميما من خلال الزواج، ولذلك نجده كله يفشـــل على أرض الواقع أرض اليقظة البعيدة عن الأحلام.

يقابل هذا النموذج من فئته السنية نمـــوذج الطبقـــة المتوســـطة وأحيانا الفقيرة ويأتى على صورتين، صورة إيجابية وصورة سلبية، أما الإيجابية فتنبع إيجابيتها من التزامها بالأخلاقيات الدينية والاجتماعيـــة وليس لديها تطلع إلى أعلى من ذلك مما يحفظ لها توازنها، والصـــورة الثانية السلبية وتنبع سلبيتها من تطلعها الدائم إلى أعلى مما يؤدى بهـــا أحيانا إلى الانهيار الكامل واحتراف الرذيلة أحيانا لتعويض الفشل الذى صاحب حلم التطلع.

ويتمثل النموذج الإيجابى فى نوال خليل طالبة الثـــانوى التـــى أحبها أحمد عاكف ثم اختارت أخاه، وهى مجدة فى دراستها ومطيعـــة

لأمها، وترى فيها القدوة والمثل للزوجة الصالحة فـــى البيـــت، وبعــد خطبتها لرشدى أخلصت له، ولكنها بعد مرضه ونقلــه إلـــى مصـــحة بحلوان لم تستطع أن تزوره طاعة لأمها وأبيها خوفا علـــى صـــحتها، والكاتب فى هذه الرواية يضع اللمسات الأساسية لهذا النموذج؛ لأنه لــم يرد فى القاهرة الجديدة حيث لم تتطلبه الرواية "عنيـــان نجـــلاوان ذات مقلتين صافيتين وحدقيتين عسليتين وبدنا لغـــزارة أهـــدابهما مكحلتـــين يقطران خفة وجاذبية"[1]، ويستمر فى أوصافها الشكلية والجسدية فـــى الصفحات التالية فى الرواية حتى يصل إلى وصف طبيعتهـــا فيقـــول: "وتحلى حسنها بميزتين لا يستهان بهمان السذاجة والخفة، السذاجة التى توحى بها بساطة الجمال والتى تطالعها فى الحدقة الصافية الواسعة فى غير مبالغة والنظرة المستقيمة، بيد أنها ليست سذاجة الغفلة أو البلاهـــة وخفة تنبثق من أناقة الملامح ولطف الروح فـــلا هـــى إلـــى الطـــيش والرعونة تنتسب ولا هى من حدة الذكاء وبراعته"[2] ونشـــعر وكأنـــه يصف الطبقة كلها فى ملاحها العامة، فتوسطها فى كـــل شـــئ يـــوحى بالوسط الذى تنتمى إليه.

هذا النموذج يختفى من الروايتين التـــاليتين باســـتثناء بعـــض ملامحها فى السراب ممثلة فى أخت رؤبة لاظ التى تسلك سلوكا معتدلا وتحمل بعض سماته الشكلية، ويختفى تماما فى الزقاق فليس فيه أحد من هذه الطبقة إلا السيد سليم علوان، وهو فى أعلاها، ولـــذلك لا تســـكن

([1]) خان الخليلى ، ٣٣.

([2]) المصدر السابق ، ١٢٩.

أسرته الزقاق بل إن كل صلته به تتمثل فى الوكالة التجارية التى تقبع فيه، وكذلك السيد رضوان الحسينى فى أوسطها ولم يرد فى الرواية ذكر لأسرته أو بناته لأنه ابتلى بشكل الأبناء ومن ثم لا نجد صورة لهذا النموذج.

ثم يعود ويظهر فى صورة تكاد تكون كربونية ممثلة فى بهية بنت فريد أفندى جار الأسرة الذى يقف إلى جوارهم فى محنتهم، والتى يرتبط بها حسنين، الجسم، اللون، العينان الجذابتان باختلاف أنها بيضاء بينما نوال سمراء، ومن ناحية الالتزام فهى ملتزمة وقد دفعها التزامها إلى كبح جموح حسنسن فى أكثر من موقف، والغريب أنها تلتقى بالبطل عن طريق الدرس الخصوصى وإن كان هذه المرة لأخيها وليس لها، وهذه إحدى حيل نجيب محفوظ الماكرة الذى يرى فن القصة كله "فن ماكر" لكى يقنعنا باختلافها عن الصورة الأولى، لكن السلوك والأخلاق والوصف توحى بتشابه الصورتين، هذا النموذج له ظل آخر يتمثل فى إحسان كريمة حسان أفندى باشكاتب المدرسة الذى طمح إلى أن يزوجها لحسين أخى حسنين، وهى تبدو فى صورة أقرب إلى الصورتين السابقتين؛ فهى متوسطة الجمال، وخاضعة لتقاليد أسرتها ورهن أمرها فى الزواج حتى لا يبدو منها أى فعل، فتظهر أكثر سلبية من الصورتين السابقتين.

هذا النموذج يتفرع فى الثلاثية إلى اثنين هما عائشة وخديجة ابنتى السيد أحمد عبد الجواد مع إضافة عناصر الوراثة من الأب والأم

إليهما، ثم يتفرع فى الجيل التالى فى نعيمة ابنة عائشة التى يتزوجها ابن عمها عبد المنعم شوكت، وكذلك نجد بعض كلامه فى زينب بنت السيد عفت صديق الأب والتى يزوجها من ياسين ابنه، ولكنه لا يتخلى عليه، وهو تطور أدخل عليها كما فعل مع عائشة وخديجة، هذا التطور الذى أصاب النموذج ما هو إلا انعكاس لتطور الواقع الاجتماعى والطبقة التى ينتمى إليها.

ويختفى هذا النموذج من روايات المرحلة التالية، وهو أمر منطقى، فالمجتمع تطور باتجاه مساواة الطبقات، فأصبحت الشخصيات كلها تشارك على قدم المساواة، وحتى النماذج النسائية أيا ما كانت طبقاتها، فقد بدت إيجابية مشاركة فى الفعل أو فى الحدث كما سنتحدث عن هذا فى موضعه، إن ظهرت بعض آثاره فى ميرامار فى علية محمد الموظفة التى يتحول إليها سرحان البحيرى هاجرا زهرة؛ لأن أخاها يعمل فى السعودية وعائلتها تملك عمارة متوسطة بكر موز، وهى لا تملك مؤهلات نوال وبهية الجمالية، ولكنها تسلك مسلكها من حيث الالتزام بتقاليد الأسرة، ويظهر ذلك من حديث حسنى علام وسرحان البحيرى عنها بأنها لا ترضى بالعلاقات العابرة، ولكنها ترنو إلى علاقة وطيدة طيبة أى الزواج، وكذلك فى بعض بنات سنية المهدى فى الباقى من الزمن ساعة ممثلة فى كوثر ومنيرة اللتين تحملان بعض صفات هذا النموذج من التزام بتقاليد الأسرة.

أما الصورة التى يدفعها وضعها الاجتماعى إلى سلوكيات منحرفة، يدفعها فقرها وتطلعها إلى مخالفة كل التقاليد والأعراف، وتبدأ الصورة بإحسان شحاتة فى القاهرة الجديدة التى هيأت لها الظروف علاقة جيدة مع على طه النموذج الاشتراكى الذى تطلع إلى انتشالها من وضعها بالرغم من اختلاف أفكارهما، ولكنها تطمع إلى الثراء فترضى بالعلاقات الآثمة مع قاسم بك، وفوق ذلك تتزوج من محجوب عبد الدايم شكليا أو مظهرا اجتماعيا لبلوغ مطامعها حتى تسقط فى النهاية مع قرينها الذى رضى بالوضع من أجل تطلعه، فهى الصورة النسائية الموازية له، ويظهر له ظل متمثل فى الفتاة جامعة الأعقاب التى كانت المعبر الوحيد لمحجوب عبد الدايم يتنفس معها همومه وغريزته المكبوتة، وبالرغم من صغر حجم دوره، فإن دلالته كانت خطيرة حيث أشارت إلى المستوى الحقيقى والواقعى الذى يتناسب مع البطل كما جاء على لسانه فى أوقات حديثه مع نفسه أو مع صديقه الصحفى.

هذه الصورة يأتى لها شبه صور فى الرواية التالية مثل اليهودية الحسناء التى أغرت أحمد عاكف، وفى ابنه يوسف بهلة العطار، وهى فتاة جميلة جمعت الحسن من طرفيه الطبيعى والصناعى تسكن مع والدها فى بيت القاضى[1]، وبالرغم من ظروفها المادية التى تعد مقبولة إلا أنها رغبت فى الزواج من سليمان عته من أجل أمواله فقط فهو

([1]) خان الخليلى ،٦٤.

يكبرها كثيرا وشكله دميم، ونلاحظ فيهما بعض ملامح إحسان شـــحاته مثل الجمال والطموح.

وتتكرر الصورة فى السراب ممثلة فى شخصيتين همـــا ربـــاب جبر التى ظهرت فى إطار ملتزم بتقاليد الأسرة وبشكل محترم مما اوقع البطل فى حبها والزواج بها، وبعد ذلك دفعها عجـــزه الرجـــولى إلـــى الخيانة مع قريبها الطبيب مما أحدث زلزالا لكامل رؤية البطـــل، أمـــا الثانية فهى الأرملة الشابة عنايات والتى بعثت الرجولة فيه، وأشـــعرته بنفسه مما كان له الأثر فى اكتشاف خيانة زوجته، والأولى جميلة وفيها بعض ملامح النموذج، والثانية فيها جرأته وإقدامه فى غير حرص على التقاليد أو حذر منه.

ولا يظهر هذا النموذج فى الزقاق لأن الضرورة الفنية فيه لـــم تستدع إبرازه بشكل مستقل، فقد كانت هناك كثرة منه فى شـــقة فـــرج إبراهيم، ولم يركز الكاتب على واحدة منها لإفساح المجال أمام البطلة، ويظهر فى البداية والنهاية ممثلا فى نفيسة أخت البطل الذى دفعها فقر الأسرة ودمامة شكلها فى آن واحد إلى سلوك هذا المسلك وخيانة تقاليد الأسرة من وراء ظهرها، ومن أجل ذلك يبدو الكاتب متعاطفـــا معهـــا تعاطفا شديدا فقد اجتمعت عليها كـــل الظـــروف، مـــن فقـــر الأســـرة واضطرارها للعمل خياطة تدخل البيوت لتحصل على ما بقيت الأسرة، ثم دفعتها دمامة شكلها إلى الضعف أمام قرين لها فى الشكل هو سليمان جابر بن البقال الذى أغراها وأفقدها شرفها، وتخلى عنها بحجة رفـــض

والده، مما أفقدها توازنها تحت إلحاح الحاجة المادية والحاجة النفسية إلى ممارسة الرذيلة، ويصنفها نجيب محفوظ في إطار المنحرفات الفاضلات اللاتى دفعتهن ظروف المجتمع إلى السقوط[1].

هذا النموذج يأتى فى الثلاثية فى صورة مريم بنت السيد محمد رضوان التى فقدت والدها، وتأثرت كثيرا بأمها حتى أصبحت شبيهة بها، تخطب ود فهمى ثم تقيم علاقة مع ياسين حتى تتزوجه ولا تمانع أن تلعب الدور مع الإنجليزي، وهكذا ربما تقليدا لأمها وربما لإحساسها بفقدان السقف الاجتماعى الذى تحتمى فيه وتلتزم بتقاليده، فراحت تقترب من هنا وهناك لعلها تعثر على ما فقدته وهو ما يؤدى إلى ضياعها.

ويرد هذا النموذج فى صورة مكبرة فى اللص والكلاب، مجسدا فى نور، التى دفعها فقرها إلى احتراف البغاء، وتلعب دورا مؤثرا فى سعيد مهران بعد أن قدمها له المعلم طرزان فى قهوته، فتأويه وتحاول معه جاهدة ولكنها لم تفلح، والكاتب يبرزها فى صورة مضيئة رغم هذا السلوك فيجعل لها مبادئ شخصية مستقلة مؤثرة، ثم تتكرر الصورة فى ريرى فى السمان والخريف الفلاحة التى هربت من جحيم الأسرة ووقعت فى البغاء، ولكنها مثل نور ترنو إلى الاستقرار مما دفعها إلى الحمل من عيسى الدباغ أملا فى حياة مستقرة، ومع هذا يطردها بلا

---

(1) راجع حوار أحمد أبو كف حول المرأة والجنس فى أدب نجيب محفوظ، الهلال، عدد فبراير، ١٩٧٠ ، ١٩٥.

رحمة مع أنها حققت له نوعا من الراحة، ومع كل توسـلاتها إليـه أن يبقيها معه بدون زواج يرفضها ويهجرها مع أنها حملت منه وفى هـذا دلالة على تقديم محاولة للاستقرار والعيش فى أمان. ولأن الاسـتقرار كان هدفها تتزوج من صاحب قهوة وتلتزم برغم القبض عليه مما يظهر وجهها الجيد الذى كان مختفيا وراء مسلكها السابق، فتـرفض اقتـراب عيسى منها أملا فى الاقتراب من ابنته.

وبعكس الصورة السابقة يعاود النموذج الظهور فـى الطريـق، ممثلا فى كريمة التى تعد مزيجا من الصورة التى وردت فى الروايات الاجتماعية وفى روايتى المرحلة الثانية السابقتين عليها؛ فقد أتاح لهـا الاستقرار؛ فى الزواج من صاحب فندق، ولكن طموحها يـرفض هـذا الاستقرار؛ لأنها تريد كل شئ؛ المال والمتعة والشباب وكل شئ فتقـيم علاقة مع صابر وتدفعه إلى الجريمة بكل قوتها، وتتخلـى عنـه فـى المحنة، وربما كان محفوظ يعبر عن طموح بعض أفراد الطبقة الشعبية فى الصعود مهما كان الضحايا، أو كانت التضحيات ولعل هذا هو مـا رسمه فى البداية أى فى القاهرة الجديدة ممثلا فى ملامح إحسان شحاتة.

وينقسم النموذج إلى عدة صور فى الشحاذ، كاميليا فؤاد الفتـاة المسيحية الحسناء التى قضى معها ليلة واحدة والنموذج هنا أشبه بالشبح فقد قدمها له صديقه مصطفى المنياوى لعله يجد له حلا عندها أو عنـد مارجريت نجمة باريس ثم تأتى وردة التى فيها الكثير من نور وريرى وترنو إلى الاستقرار، ولكن حالة عمر الحمزاوى فى حالـة لا تنـتج

استقرارا، فقد أحبته بكل جوارحها، ولكنها لم تحظ بما تمنته؛ لأن البطل كان فى حالة غيبوبة نتيجة بحثه الدائم عن طريق بعد ما فشلت كل الطرق التى خاضها.

ويختفى النموذج من الثرثرة باستثناء بعض ملامحه فى سنية كامل الزوجة التى تعش مع زوجها عاما وتهجره عاما رغبة فى التعبير عن استقلاليتها وحريتها، ثم يرد فى ميرامار فى صورة صفية فتاة الجنفوار التى ارتبطت بسرحان البحيرى أملا فى الاستقرار، ولكنه يخذلها مما يضطرها إلى الذهاب إليه فى البنسيون وفضحه أمام جميع زبائنه الذين يكنون له مشاعر ساخطة أصلا، ويعاود الظهور فى بعض شخصيات المرحلة الأخيرة، لكنه غير محدد المعالم والأهداف، وهو يوضح إلى أى حد كانت هذه المرحلة من كتابات نجيب محفوظ تعبر عن انهيار الحلم، والإحساس بفشل الفلسفة التى طالما عبر عنها فى كتاباته، وأوضحها تمام الوضوح فى قلب الليل حينما انتهت بصاحبها إلى القتل والسجن، وإن كانت بعض صورها تظهر فى حضرة المحترم مثل شخصية قدريه التى كان يرتاح عندها عثمان بيومى، ولم تتطلع إلى الاستقرار بالرغم من أنه فى النهاية تزوجها ثم تزوج عليها.

بقى نموذج واحد من أفراد هذه الطبقة، وهو الذى يتمثل فى الفتاة الاشتراكية التى تلجأ إلى هذه الفكر ليحل لها معضلتها، فهى تتطلع إلى حريتها واستقلاليتها، وتحاول أن تحافظ على كيانها الاجتماعى من غير تزدل بالانتماء إلى سقف فكرى محدد، وهو فى الوقت نفسه يحقق

لها ذاتها وطبيعتها الأنثوية فى إطار من العلاقة المتبادلة بينهـــا وبــين الرجال الذين ينتمون إلى هذا الفكر، ولديهم الطموح نفسه، وربما كــان بعضهم لا يعانى أزمات اجتماعية لأنهن من بنات الطبقة الاجتماعيــة الراقية، وانخرط فى هذا الفكر تعبيرا عن رفض هــذه الطبقــة كلهــ احتجاجا على سلوكياتها التى لا يرضين عنها.

ويظهر هذا النموذج أول مرة فى الثلاثية، ويبــدو أن المرحلــة السابقة لم تكن مناسبة له ربما للتعبير عن نضجه بالدرجة التى تجعلــه فاعلا ومؤثرا، فالفتاة رغم دخولها الجامعة لم تكن قــد أخــذت قســطا معقولا من استقلاليتها أو نضجها الفكرى، ولذلك ركز عليهــا نجيــب محفوظ فى صورتها الاجتماعية وإن حملها بعض التطلعات، لكنها لــم تكن تطلعات فكرية بقدر ما هى اجتماعية، أما وإن الثلاثية تعبر عــن التطور التاريخى للمجتمع منذ ثورة ١٩١٩ حتى الأربعينيــات، وهــى الفترة التى شهدت تطورا باتجاه التنظيمــات والتحزبــات والتيــارات الفكرية، الإسلامية والاشتراكية، أو التى تنتج فكرا وسطا بينهما فكــان من الطبيعى أن يظهر هذا النموذج وبالتحديد فى جزئها الثالث السكرية التى امتلأت بالنماذج والتيارات فعبرت عن الواقع بكل زخمه.

يأتى هذا النموذج فى صورة سوسن حماد الصحفية الاشــتراكية التى تعرفت على أحمد شوكت فى مجلة الإنسان الجديد، وترتبط به فى علاقة تصل إلى الزواج، والحق أن كاتبنا الكبير يصورها تصويرا ينم عن إعجاب وتقدير لها أو ينم عن تطلع لوجودها وانتشارها فى المجتمع

باعتبارها نصف المجتمع، وربما كانت الصورة البديلة والمقابلة لأمينة التى تعبر عن مرحلة يرى أنها انقضت وانتهت.

وإن كان هذا النموذج يختفى فى اللص والكلاب والسمان والخريف إلا أنه يظهر فى الطريق ممثلا فى إلهام التى قدمت لصابر الرحيمى طريقا، وتتمثل اشتراكيتها الراقية العملية فى سلوكها وبعض أقوالها، ونلاحظ أنها صحفية أيضا، كما يظهر فى بثينة بنت عمر الحمزاوى وهى شاعرة، وتميل إلى هذا الفكر بدليل ارتياحها لمصطفى المنياوى ثم زواجها عثمان خليل الاشتراكى بالرغم من رفض أبيها القائم على الفارق السنى الكبير بينهما لإعجابها بفكرة ومبادئه، ثم ينقسم النموذج إلى ثلاثة فى ثرثرة فوق النيل، ليلى زيدان خريجة الجامعة الأمريكية، وفى سمارة بهجت الصحفية أيضا وسناء الرشيدى التى تحمل بعض ملامح النموذج – وإن لم تكن تمثله تماما – فهى طالبة تاريخ بكلية الآداب وتهوى الفن ولكنها لحقت بالمجموعة مما يعنى ميلا إلى هذا التفكير، أما الاثنتان الأوليان فهما أقرب إلى صفات النموذج؛ والأولى من طبقة أعلى، والثانية من نفس الطبقة والفكر، ويختفى النموذج من ميرامار فلا توجد شخصية نسائية تمثله، ويظهر بوضوح فى الكرنك لكنه يختفى من روايات المرحلة التالية، فيما عدا الباقى من الزمن ساعة حتى يظهر فى صورة منيرة، وإن كانت معدلة بمعنى المواءمة بين النموذج والواقع، فلم تعد له الحدة والوضوح الذى حدث فى المراحل السابقة بحكم الواقع الجديد الذى أفرزه الانفتاح، مع أن الرواية تعول على الماضى أكثر من اعتمادها على الحاضر.

ويأتى قبل النهاية نموذج الخادمات، وهو يتردد فى روايات المرحلة الاجتماعية بصورة واضحة باعتباره نتيجة طبيعية للتقسيم الطبقى للمجتمع، ولكن ثلاثا منهن يبرز لهن دور فى أحداث الرواية أولهن صباح خادمة رباب فى السراب؛ فهى التى أفشت سر الجريمة بطريق الخطأ عندما أبلغته بطريقة عفوية " العملية المشئومة: لعن الله العملية"[1]. وجعلت كامل رؤبة يكشف أن حياته معها كانت أشبه بكذبة كبيرة؛ ولذلك أصر على التحقيق والنتيجة وكأنه ينتقم لنفسه. والاثنتان الأخريان هما أم حنفى ونور فى الثلاثية اللتان كشفتا طبيعة ياسين الوضعية وشهوانيته التى لم تفرق بين أنواع النساء فيترك الفاضلات مثل زينب بنت محمد عفت ليتعامل مع نور الخادمة غير النظيفة وفى حجرة غير نظيفة، ثم يتزوج مريم بكل ما عرف عنها، ثم ينتهى به المطاف مع زنوبة العالمة التى كان أبوه قد قرر اتخاذها خليلة، وإذ كان دور نور قد اقتصر على هذا فإن دور أم حنفى كان لافتا؛ فقد ظلت ملازمة للأسرة والأمنية بالتحديد على طول الرواية، كما أسهمت بدور فعال فى تربية الأبناء جيلا بعد جيل مشاركة لأمينة فى هذا الدور وربما كان ذلك إشارة من محفوظ إلى قرب امتزاج طبقات المجتمع.

ثم يأتى فى النهاية نموذج العوالم، ويمهد له الكاتب فى القاهرة الجديدة بإكرام نيروز وإن كانت فى صورة سيدة مجتمع ترعى جمعية الضريرات، ولكنها تتخذ من ذلك وسيلة لتحقيق رغباتها وطموحاتها

---

(1) السراب ، ٢٩٩.

ونزواتها، ويبدو ذلك من الصورة المقارنة التى وضعها نجيب محفوظ على قلم محجوب عبد الدايم عندما طلب منه أن يكتب موضوعا عنها فوضع الحقيقة فى إطار وما ينبغى أن يكون فى إطار آخر[١]، ثم يظهر مرة أخرى فى بداية ونهاية فى صورة سناء رفيقة حسن التى آوته وأمدته بما طلب أخواه حسين عندما احتاج إلى مال ليتسلم الوظيفة وحسنين عندما احتاج إلى المال عند التحاقه بالكلية الحربية، ثم يظهر بوضوح، ويلعب دورا بارزا فى الثلاثية فى زبيدة وجليلة وزنوبة ودور الثلاثة واضح فى إبراز الجانب الآخر لشخصيه السيد أحمد عبد الجواد وأفراد أسرته خاصة ياسين وكمال، مما يشير إلى وجوده باعتباره جزءا من النسيج الاجتماعى، وفى روايات المرحلة التالية لا تظهر إلا بعض آثار له فى الحانات أو الملاهى التى كانت تتحايل على قرار النظام بإلغاء العوالم والبغاء، وهو ما حدث فى السمان والخريف فى الأماكن التى ارتادها عيسى فى الإسكندرية، وفيها تعرف على ريرى، وكذلك فى الشحاذ حيث تعرف على مارجريت ووردة فى إحدى هذه الملاهى المعروفة، وصفية فى ميرامار، وهن يمثلن بعض آثار العوالم، ولكن فى صورة مناسبة للواقع الجديد، وفى روايات المرحلة الأخيرة مثل قلب الليل وحضرة المحترم والحب تحت المطر وغيرها حتى قشتمر نرى بعض آثاره ممزوجة بآثار التطورات الاجتماعية التى حدثت للمجتمع فلم يعد عالما مستقلا له وجوده ونظامه كما كان فى المرحلة الأولى.

---

(١) القاهرة الجديدة ، ١٠٠.

(٥)

وبعد هذا الاستعراض لنماذج المــرأة فــى مختلــف صــورها وأشكالها الاجتماعية والفكرية والسلوكية، والتى كثير منها نتيجة تجارب خاصة للكاتب الكبير الذى تحول إلى فلسفة أبرزها مرة فــى روايتــه الأولى عبر حوار الأصدقاء على لسان على طه حينمــا قــال "إنهمــا نصفان يطلب أحدهما الآخر منذ الأزل ثم فى رأى مأمون رضوان أنها" طمأنينة الدنيا، وسبيل وطئ لطمأنينة الآخرة، ومرة ثانية المرأة شريك الرجل فى حياته كما يقولون، ولكنها شركة دعامتها – فــى نظــرى – ينبغى أن تكون المساواة المطلقة فى الحقوق والواجبــات" ويــأتى رأى محجوب عبد الدايم؛ المرأة صمام الأمن فى خزان البخار"[١].

ثم يلخص هذه الفلسفة فى كلمات أشبه بالإطار النظــرى لهــذه الفلسفة على لسان كامل رؤبة لاظ فى السراب "وخيل إلى فى طريقــى القصير – أنى أدركت حقيقة من حقائق الحياة، هى انه لا توجــد ثمــة حركة بين الرجال إلا ووراءها امرأة؛ المرأة تلعب فى حياتنــا الــدور الذى تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم، فما من رجل "حــى" إلا وفى خياله امرأة، حاضرة أو غائبة ممكنة أو مستحيلة، محبة أو كارهة، مخلصة أو خائنة، وفهمت فهما جديدا كأنه لقوته بكــر جديــد، معنــى قولهم: إن الحب الحياة والحياة الحب، لم تكن حياة ثم كان حب، ولكــن كان حب فكانت حياة"[٢].

([١]) القاهرة الجديدة م٧، ٨.

([٢]) السراب ، ٢٨٤

هذا ما تؤكد النماذج والأنماط التى طرحناها للرجـال والنسـاء على السواء، فما من شخصية من الشخصيات إلا وهى فى علاقة تفاعل مع الأخرى، ولا يقتصر ذلك على نماذج الشخصـيات الثانويـة التـى ذكرها، بل انه يمتد كذلك إلى الشخصيات الرئيسة أو أبطال الروايـات فغالبا ما كانت تقف وراءها امرأة ما أو تطلع إليها حاضرة أو غائبـة (إحسان شحاتة ومحجوب عبد الدايم) ممكنة أو مستحيلة (عايدة شـداد وكمال عبد الجواد)، محبة أو كارهة (بهية وابنة أحمـد يسـرى مـع حسنين) مخلصة أو خائنة (رباب جبر وكامل رؤبـة لاظ)، ولا يعنـى ذكرى لهذه الأمثلة حصر المفهوم الفلسفى لنجيب محفوظ فيها بل هـى مجرد أمثلة بارزة.

ويتضح فى نهاية عرضى لهذه الأنماط كيـف غطـت نمـاذج المجتمع المصرى الذى ركز عليه الكاتب إنتاجه الروائى، حتى إذا انتقل بهم إلى الإسكندرية لم يدخل شخصيات سكندرية إليهم بل بقوا كما هـم القاهريون الذين يعرفهم ويتعامل معهم خارجيا وداخليا أى من شـكلهم ونفسياتهم، وهذا الالتزام سيكون له دور بارز فى عملية البناء الدرامى أو الفني لرواياته عن طريق العلاقة بين الشخصيات الثانوية والرئيسية مما ينتج الحدث الروائىبل والحبكة الروائية عند نجيب محفـوظ كمـا سنوضح فى الفصل التالى الذى يعنى بطريقة البناء.

الفصـــل الثالـــث

دور الشخصية الثانوية فى البناء الفنى للروايـــة

دور الشخصية الثانوية فى البناء الفنى للرواية

تقديــــــم:

تناول نبيل راغب قضية الشكل الفنـــى عنـــد نجيـــب محفـــوظ واستعرض إنتاجه الروائى حتى رواية الحب تحت المطر، فى إطار من التقسيمات المتعارف عليه من مرحلة تاريخية رومانسية إلــى مرحلــة اجتماعية إلى واقعية الفلسفية جاعلا المضمون هو الدليل إلى البحث فى الشكل الفنى، وبالتالى فإن جميع عناصر الرواية تخضع لهذا المضمون، كما تناول بدرى عثمان بناء الشخصية الرئيسية فى روايـــات نجيـــب محفوظ أيضا وأخضعها للمنظور البنائى وذلك بالبحث فى لغة الــنص، وبالتالي انصب الاهتمام على لغة هذه الشخصيات سواء فى حوارها مع الشخصيات الأخرى أو فى وصف المؤلــف لهـــا، وكـــان للمضـــمون الروائى الذى تعارف عليه الدارسون والنقاد هيمنة على الفكـــرة مـــرة ثانية، بل وطرح رأيا حول الشخصيات الثانوية أوردته من قبـــل وهـــو أنها عوامل مساعدة للشخصية الرئيسية.

ومع التقدير الكامل والاعتراف بالإفادة من جهد الرجلين إلا أننى رأيت من خلال قراءة متأنية لأعمال الرجل طريقا آخر وجـــدت أنـــه يمكن على أساسه بيان القدرة الكبيرة له وبراعته فى رسم شخصياته فى الروايات، ويتمثل فى العلاقة بين الشخصية الثانوية والشخصية الرئيسية فى إطار هذا البناء. وقد أفدت من الحوارات الكثيرة معه التـــى دارت حول الشخصيات فى رواياته، وكيف أن هذه الشخصيات لم تكن عاملا

مساعدا بل عاملا أساسيا فى البناء الفنى، وتبين أن مسار الرحلة الروائية لنجيب محفوظ من هذا المنظور يخضع لثلاثة أشكال فى طريقة البناء نتحدث عنها بالتفصيل فيما يلى:

(١)

يتمثل الشكل الأول وهو الغالب على إنتاج الرجل فى صورة وضع الشخصيات الثانوية وإنتاج أو توليد البطل أو الشخصية الرئيسية منها، فتتجمع خيوط الرواية بمعنى أن تتلاقى أوصاف وسلوكيات الشخصيات الثانوية، ويصبح حاصل جمعها الشخصية الرئيسية، ولا أستطيع التأكيد على أن ذلك كان هدف الرجل ومنطلقه، ولكننى أتعامل مع النصوص وعن طريق استعراضها ستتضح الصورة، ولنمض مع الرجل فى رواياته؛ فإذا تأملنا رواية القاهرة الجديدة لوجدنا الصورة على هذا النحو، أب وأم فقيران ينجبان أولادا أو ولدا من غير حساب للزمن هذا الولد يجد نفسه فى واقع يعيش فيه ينقسم إلى طبقتين بارزتين وبينهما طبقة متوسطة تسعى إلى ان يكون لها دور، الطبقة الراقية بكل مظاهر الثراء والرخاء فى الملبس والمأكل والرزق، ونراها متمثلة فى أحمد حمد يس بك وأسرته، وقاسم بك فهمى وأتباعه فى الإدارة والوزارة، وطبقة شعبية ومعدمة تحاول أن تجد لقمة العيش بأى وسيلة شريفة أو غير شريفة ممثلة فى أبويه وفى أسرة إحسان شحاتة والفتاة جامعة الأعقاب، والطبقة المتوسطة بينهما ممثلة فى رفاق الجامعة على طه ومأمون رضوان والصحفى أحمد بدير وغيرهم من زملاء الدراسة، وبالرغم من صحبتهم له إلا أنهم مستندون إلى وضع اجتماعى معقول

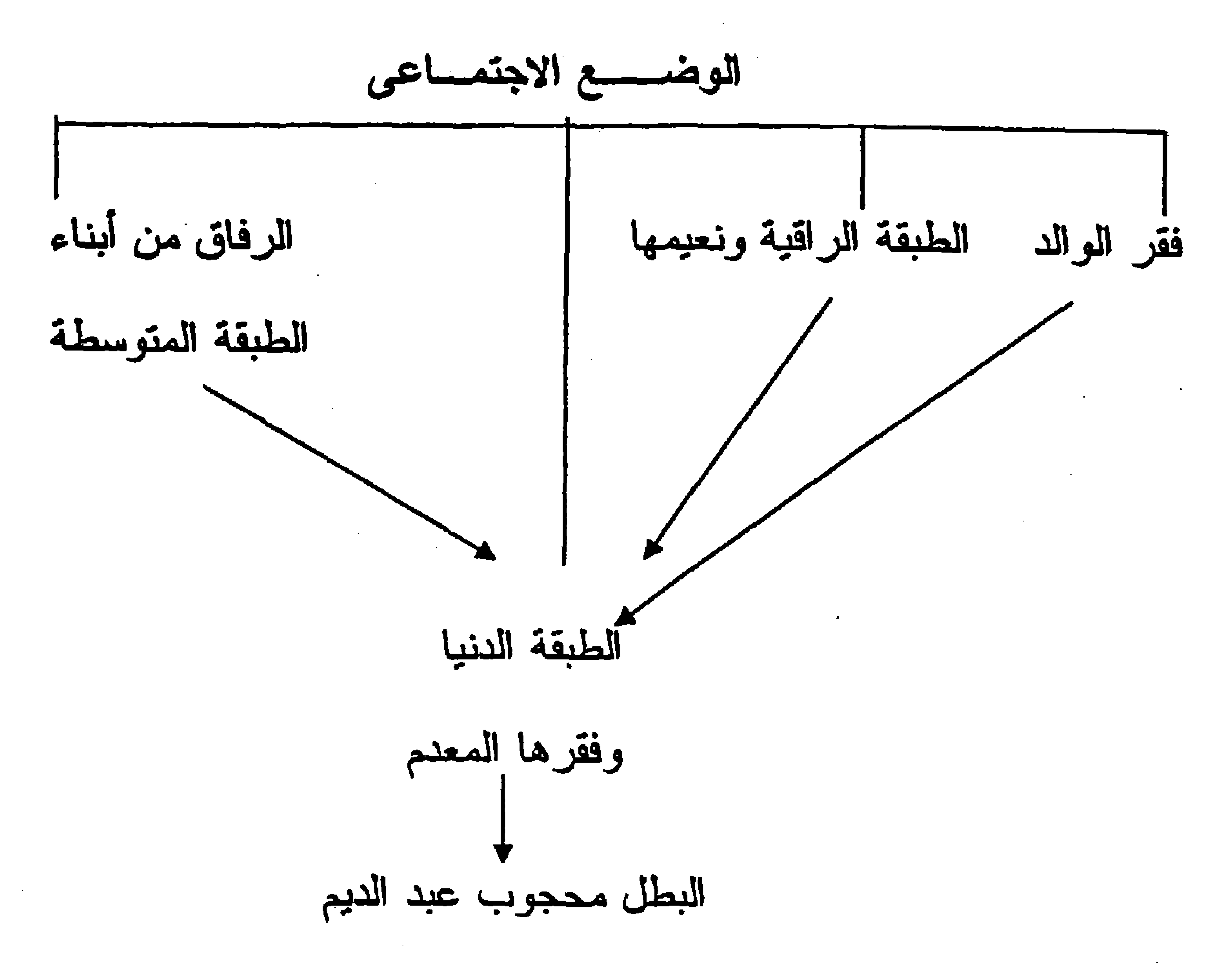
يضمن لهم حياة مستقرة آمنة من غوائل الزمن، هذا التصوير للمجتمع هو نفسه البناء الفنى للرواية، كما ألمح إلى هذا نبيل راغب فى الشكل الفنى حينما قال "فالدراسة الاجتماعية تبدو ذات وظيفة عضوية فى الشكل العام للرواية .. وبذلك ينتهى الانفصال بين الظرف والشخصيات عندما يستغل الكاتب المسح الاجتماعى كوسيلة لابراز الدراما وليس هدفا فى حد ذاته"[1]، إلا أنه هو المنطلق الذى أسعى إلى بيانه، فكل جزئية فى جزئيات المسح الاجتماعى يكون فى النهاية شخصية البطل، ففقر الوالدين ركيزة أساسية فى نفسيته شكلت جزءا كبيرا من أزمته، وصورة الطبقة الراقية كونت حقده، وظروف أصحابه التى أتاحت لهم الانتماء إلى فكر معين ومبادئ ينتمون إليها أثرت فى فلسفته بعدم الانتماء أو بالأصح إلى "طظ" التى تعبر عن الاستهانة بكل فكر وقيمة وفلسفة، وإذا كان عبد المحسن بدر يرى فى محجوب عبد الدايم صورة الإنسان الحيوانى الساعى وراء إشباع رغباته المادية طبقا لرؤية عبد المحسن بدر نفسه من أن محفوظ يبدع حين يعالج الشخصيات المرفوضة الساقطة [2]. فإنه لم يشر إلى تلازم النشأة والوضع مع الحالة التى وصل إليها البطل، فالأزمة من البداية، إنه يبحث طوال الرواية عن لقمة عيش مريحة أو معقولة على الأقل، وانه نتاج لجميع هذه الظروف والشخصيات التى حوله، وقد حاول غالى شكرى أن يلمح إلى

([1]) نبيل راغب، قضية الشكل الفنى، مرجع سابق ، ٧١.

([2]) راجع عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ، الرؤية والأداء، مرجع سابق، ص٣٠٧- ٣١٠.

شئ من هذا فى كتابه المنتمى، وان كان قد عممها على روايات المرحلة حين قال "هذه المجموعة من الروايات تشكل فيما بينها سلسلة محكمة الحلقات لملحمة السقوط والانهيار، عمودها الفقرى مأساة الحرية، مأساة الخبز والجنس والمعروفة"[1].

وحتى لا يجرنا الحديث بعيدا عن الفكرة الأساسية نستطيع أن نقول إن هذا الإطار الاجتماعى هو الذى وضعه محفوظ أولا فى صورة يمكن أن يعبر عنها الشكل التالى:



---

(1) غالى شكرى، المنتمى دراسة فى أدب نجيب محفوظ، ط. أولى، القاهرة ١٩٦٤،٨٠.

وتفسيره هناك وضع اجتماعي متردٍ، وهو عام في المجمع كله ومسيطر عليه نتيجة التمايز الطبقي، ونتيجة محاولة الطبقة الدنيا الصعود إلى سطح المجتمع وبأية وسيلة ويمثل ذلك شخصيتا الوالدين الفقيرين الذين أنجبا محجوب عبد الدايم ووضعه في هذا الوضع السئ وأمامه طبقة راقية تمثل الطموح لدى محجوب عبد الدايم خاصة في ثرائها ثم في حاشيتها ممثلة في سالم الأخشيدي، والطبقة الدنيا التي ينتمي إليها وتشاركه الأفكار، وهذه تمثل قمة تأزم محجوب عبد الدايم ولجوئه إليها لتفريج همه (الفتاة جامعة الأعقاب وحالة والدى إحسان شحاتة). ورفاق محجوب عبد الدايم يمثلون واقعه المتصل والمنفصل على السواء، بمعنى أنه متصل به باعتباره واحدا منهم، ومنفصل عنهم باعتبار أن طموحه وسيعهم مختلف عن طموحهم وسعيهم فهم يسعون بطريقة مشروعة وهو لا يهم الطريقة ولكن المهم أن يصل ولأنه متصل بهم ومن طبقتهم فإنه تنتج منهم صفاته الشخصية مثل الطول والعرض والشكل والتعليم والفكر، وهم دائما يطلبون مشاركته لهم في الأفكار أو المناقشات، فهذه كلها تكون البطل أو بمعنى أدق نستخلص منها الخيوط المشكلة للشخصية الرئيسية بهذه الصورة التي كثفت الفكرة كلها، وكأنه مجرد تجميع لها في إطار واضح.

والملاحظ المدقق يستشعر وكأن محجوب عبد الدايم لم يكن في ذهن نجيب محفوظ وهو يخطط للرواية بقدر ما كان الوضع الاجتماعي والتعبير عنه، وتولد عنه البطل فربما كان في ذهنه في الأساس مقارنة مصر الحديثة بمصر القديمة التي كتب عنها ثلاث روايات، وأستطيع

الاستدلال على ذلك بأنه لم يرد فى حوارات محفوظ الكثيرة ذكر لنموذج هذه الشخصية فى معارفه، ثم الاسم محجوب فهو منفرد بين أسماء أبطاله وشخصياته، ودلالته التى تعبر عن احتجابه وانفصاله عن مجريات الواقع الذى يعيشه ومجيئه فى صيغة المفعول للدلالة على أنه ليس محجوبا بإرادته بل وقع عليه الحجب من كل ما حوله ومن حوله، ثم عبد الدايم الذى يشى بالدوام، وهى إشارة ضمنية إلى أن كل محاولاته للخروج من دائرته محكوم عليها بالفشل.

وبالرغم من أن نجيب محفوظ يذكر فى أحد حواراته أن شخصيه أحمد عاكف بطل خان الخليلى حقيقية، وهى لزميل له فى العمل لفت نظره بشدة مما جعله يبحث فى أسباب تكوين هذه الشخصية، وربما دعاه ذلك إلى البحث عن الأسرة والظروف المحيطة به للإيمان الراسخ عنده بأن الفرد نبت مجتمعه وظروفه، وأخذ يطرح هذه المكونات فى عمله الروائى ليفسر لنا حقيقة هذه الشخصية وجعله نتاجا لهذه المكونات. فالأب والأم التقليديان فى التدين والحياة على السواء شكلا تقليديته، وفقرهما خلق فيه حرصه الشديد ونظامه المالى الدقيق الذى يبدو فيه حريصا على المستقبل فى صورته المعيشية الآمنة، ومجتمع الخان بكل تناقضاته فى الشخصيات وفى المعاملات، فكل شخصية من شخصيات شلة القهوة تشكل فيه جانبا فأحمد راشد المثقف اليسارى يشكل فيه الجانب الثقافى، وإن كان من الطبيعى أن يكون تقليديا ليتناسب معه، والمعلم نونو الخطاط بجملته الشهيرة "ملعون أبو الدنيا" يشكل فيه جانب تجاوز المحن والأزمات من نفس المنطلق خاصة

أنه قرب منه وصحبه ليلة إلى مجلس عليـات الفـائزة، وفيهـا دخـن الحشيش لأول مرة ودار حديث متشعب عن كل الأحوال حتى السياسة، وإن لم يستطع الاستمرار فيها، ولكن منطق المعلم نونو ظل يؤثر فيه، وموقف نوال منه واختيارها لأخيه أدى إلى زهده فى الـزواج، هكـذا شكل الخان بأشخاصه وأحواله، وجدانه وسلوكه لينتج فى النهاية هـذه الشخصية بكل أبعادها.

وفى السراب التى عدها نبيل راغب مرحلة نفسية متبورة يسير النظام الدقيق عند محفوظ على هذا النحو الأم تنتمى إلـى بيـت راق وتتزوج من رجل سليل أسرة أرستقراطية ولكنه عابث بالحياة، وهمـا أكثر الشخصيات تأثيرا فى كامل رؤية لاظ بطل السراب الحامل لكـل صفاتهما الشكلية والسلوكية ثم تأتى رباب جبر لتكمل التكوين، وكـأن نجيب محفوظ كان يريد تجريب فكرة التأثير الـوراثى التـى ظهـرت بوضوح فى الثلاثية فى أسرة السيد عبد الجواد، ولذلك كان من المنطقى أن تنتج هذه الأوصاف والسلوكيات هذا النموذج، فالأب جاهـل يعتمـد على ميراثه ودائم السكر وأخلاقه سيئة، والأم رقيقة سليلة الأميـر الاى عبد الله حسن، واحتفظت به دون إخوته، وهى على درجة عالية مـن الجمال فى الخلق والخلقة على السواء، وأخوه وأختـه بعيـدان عنـه، واقترابه الشديد من أمه صاحبة التأثير الأكبر عليه، وأيا ما كان تفسير الدارسين لهذه الرواية إلى عقدة أوريست وأدويب كما قال عـز الـدين إسماعيل فى التفسير النفسى للأدب وناقشه فيها يحيى الرخاوى حيـث أوضح أن فى تفسير عز الدين مسخا للعمل "لأنه هو الذى سـيقدم لنـا

شخصا مصنوعا يسير فى خطوط هندسية مصنوعة له مـــن قبــل"[1]. ويرى أن هذا يظلم الكاتب ويهدم رؤيته التى ترى فى السراب هو أنـــه يخيل للفرد أنه قادر على أن يكون كاملا بذاته أو بالتخلص من غريمه دون هذه الرحلة الدائمة من الرحم إلى الآخر، وبالعكس حيـث تتـاح الفرصة للاستقلال بالنمو الولافى المتناوب لا بالبتر المندفع العاجز"[2].

والفرق بين الاثنين واضح فعز الدين ينظر للعمل من منظـــور الناقد بينما ينظر إيه يحيى الرخاوى من منظور عالم الـــنفس المتـذوق للأدب، ونستفيد من هذا الحوار ما يدعم التوجه الـــذى توجهتــه بـــأن الرواية تخضع لهذه الهندسة التى رفضها يحيى الرخاوى، وهذا ما كان يلح عليه نجيب محفوظ فى حواراته، ولكن ليس بالصورة المصـــنوعة كما تصور بل بلمسة الأديب الذى ينتج من هذا البناء الهندسى معمـــارا فنيا وروائيا يحمل مضمونا اجتماعيا ذا بعد نفسى، وبالتالى فإن خلاصة القول أن البطل كان نتاج تصرفات الشخصيات الثانويـــة مـــن حولـــه فصورتها وسلوكياتها هى الأساس الذى بنى عليه صورة هذه الشخصية الرئيسية.

ولا شك أن زقاق المدق تسير على المنوال نفسه وليس عجبا أن تكون الرواية باسمه؛ لأن شخصيات الزقاق هـــى المكـــون الرئيســـى لشخصية حميدة؛ فحتى أمها ليست أما حقيقية بـــل بـــالتبنى، وصـــورة

---

(1) يحيى الرخاوى ، قراءات فى نجيب محفوظ \ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٢ ، ١٦٤.

(2) المرجع السابق ، ١٦٥.

الزقاق الرثة وشخصياته البدينة جسما والضعيفة عقلا لابد أن تنتج هذا النموذج، فالخرابة التى يصنع فيها زيطة عاهاته للمتسولين، وقهوة المعلم كرشة بكل أوصافها الشكلية والاجتماعية المتمثلة فى روادها وقذارتها، ولعل هذا ما دفع محمود أمين العالم أن يقول عنها: إنها "من أكثر الروايات عمقا فى التعبير عن المأساة النابعة من الطبيعة الجغرافية والاجتماعية لتلك المنطقة"[1]. وهذا يعنى أن الكاتب اهتم وأبدع فى رسم الزقاق معبرا عن الحى بل وعن الوضع الاجتماعى فى المنطقة، ثم أفرز منه الشخصية الرئيسية حتى وإن كانت هذه المرة نسائية وليست رجالية، وهى من المرات القليلة فى رواياته التى جعل فيها البطولة لشخصية نسائية.

ويتضح هذا أكثر من التعامل مع الرواية حيث نجد لكل فرد صورة فى نفس البطلة، وربما لها قول فيه من خلال المونولوج الداخلى الرائع الذى سطره نجيب محفوظ على لسان حميدة وهى تستعد للهرب مع فرج إبراهيم، وهو يكشف بوضوح كيف وضع لكل شخصية من الشخصيات بصمة فى حميدة مما يدعم صحة الافتراض الذى انطلقت منه، وربما تؤكد هذه الرواية أكثر، وخاصة فقر أفراده وقذارة البعض وسوء أخلاق البعض الآخر والذى يشكل حميدة فى أوصافها وسلوكها وأخلاقها؛ ثم يشكل القواد صاحب المظهر الأنيق الذى يمثل الطموح فيها، وليست موافقتها على الزواج فى البداية من عباس الحلو إلا لأنه

---

(1) محمود أمين العالم ، تأملا فى عالم نجيب محفوظ ، مرجع سابق ،٣٩.

أفضل الموجودين، ويأتى تطلع السيد سليم علوان التاجر إليها والذى يمثل لها انهيار البقية الباقية من ارتباطها بالمكان، فإذا كان الرجل يملك كل شئ بالمقياس إلى أهل الزقاق ومع هذا يطمع فيها فلماذا تلتزم هى. إن محصلة سلوكيات هذه الشخصيات جميعا هى حميدة. فالفقر المدقع + الضيق والقذارة + الطموح الذى يصل إلى الطمع = التمرد، وقد تمثل التمرد فى مظاهر شتى لعينها فى واقع الزقاق ممثلا فى تمرد السيد سليم علوان على حياته المستقرة والمحسود عليها من أهل الزقاق جميعا، ثم تمرد المعلم كرشة على زوجته المتسلطة بالشذوذ الممقوت والمعاب عليه من أهل الزقاق جميعا أيضا، ثم تمرد ابنه حسين كرشة على حالة الزقاق كله، أسرته وفقر الزقاق ويلاحظ أمران: أن حسين أخوها فى الرضاعة ثم إن تمرده وهجرته كانت إلى الكامب الإنجليزى، وهى فى عالمها الجديد بالتالى كانت تتعامل مع الجنود الإنجليز ومن الطبيعى أن يفرز كل ذلك شخصية حميدة.

فإذا انتقلنا إلى بداية ونهاية وجدنا حشدا من عناصر الروايات السابقة فيها، وجدنا الثنائية الموجودة فى القاهرة الجديدة بين طبقتين، طبقة اجتماعية راقية وطبقة فقيرة معدمة (أحمد بك يسرى وأسرته ومظاهر الثراء والرخاء وأسرة البطل بكل ما تعيشه من حرمان، وبينهما ينتج التطلع، ثم الأمل فى الزواج المستقر الآمن، وحياة الرذيلة، وإذا كانت فى القاهرة الجديدة ممثلة فى إحسان شحاتة، وهى جميلة فإنها هنا ممثلة فى نفيسة التى تدفعها دمامتها وإحساسها المكثف بفقدان الأمل فيمن ينظر إليها أن تمارس الرذيلة إشباعا لإحساسها الأنثوى،

ومع أن إحسان يمكن أن تكون مرغوبة ونفيسة غير مرغوبة إلا أنهما يجمع بينهما رابط الفقر الشديد فى القاهرة نتيجة فقد الأب لثروته على القمار والمخدرات وتطلعه لجمال ابنته ليكون مقيله من عثرته، وفى بداية نهاية نتيجة موت الأب وفقد مصدر الرزق، وكلاهما أدى إلى نتيجة؛ إحسان تضحى آمنة مستقرة مع على طه لتتزوج هذه الزيجة المشبوهة أو العلاقة الآثمة مع قاسم بك، ونفيسة تضحى بالتقاليد وتعمل خياطة، وتقيم علاقة مع سليمان جابر على أمل الزواج ولكنه يغدر بها فتقع فى المحظور وتمارس الرذيلة لتحقق هدفين فى وقت واحد لكلا البطلتين هما إشباع أنوثتها والحصول على الرزق، وإذا كانت إحسان قد عرفت هدفها عن طريق وسيط هو سالم الأخشيد فإن نفيسة كان معبرها سليمان جابر وكلاهما يتمتع بأخلاقيات ساقطة تتناسب والدور الذى يلعبه.

وإذا كانت فى بداية ونهاية قد أضيفت بعض الإضافات فإنها لم تكن جديدة؛ فهنا بهية بنت فريد أفندى الجار الطيب، وهى صورة مكررة لنوال فى خان الخليلى، وإن كانت نوال عامل طرد فإنها هنا عامل جذب، ومع هذا فإنهما تتشابهان فى الأثر، فنوال أحدثت باختيارها لرشدى أخى أحمد عاكف أزمة كبيرة فى نفسه بإحساسه بفقد الأمل وباتجاه الصد والرفض للزواج والعزوف عنه، وكذلك بهية بصدها لحسنين فى طموحاته التزاما بالتقاليد الاجتماعية والأخلاقية؛ فكبتت فيه جموحه مما زاد من رغبة التمرد عنده وحسين أخوه الذى يمثل صورة هادئة للأخوة أو الضحية والتضحية نجد فيها بعض آثار رفاق محجوب

عبد الدايم الذين كان يمكن له اللجوء إليهم لكبح جماح تمرده أو التخفيف من أزمته، بدليل إعانتهم له عند رغبته فى شراء كتاب اللاتينى وبعض ملامح أحمد عاكف فى التضحية بنفسه والاكتفاء بالبكالوريا وإيثار أخيه على نفسه حتى إنه ليرفض عرض الباشكاتب بتزويجه ابنتـــه، وهكـــذا تبدو الرواية وكأنها تكثيف للأفكار المطروحة فى الروايات السابقة.

ولو وضعنا كل هذه الأطر السابقة لوجدنا انها تنتج البطل، الفقر الذى نشأ فيه نتيجة موت الأب الموظف البسيط الذى كان دخله يكفـــى لمعيشة مستورة، الأخوة بأحوالهم المتباينة؛ الابن الكبير حسن والأوسط حسين وما بينهما من تباعد فى الخلق والسلوك، والذى تمثل فى البطل حسنين أى الجامع لصفات الاثنين، وأتوقف قليلا عند دلالـــة الأســماء (حسن و حسين وحسنين) فهو من الحسن، وليس للأسرة مـــن أســـباب الحسن شئ، فالحالة الاجتماعية والمعيشة متردية وغير حســـنة علـــى الإطلاق وكانى بنجيب محفوظ يريد السخرية (معروف عنه أنـــه ابـــن نكته، والسخرية أو المفارقة من الوسائل الأساسية فى الإبداع الروائـــى والقصص كما أشار إلى ذلك كثير من نقاد هذا الفن الغـــربيين وعلـــى سبيل المثال لا الحصر رولان بارت وجيرار جينت.

وقد انطلق منها أيضا للحديث عن الفكـــرة أو الغـــرض الـــذى يحاول البحث إثباته وقد ظهرت فى صفات حسن المتمرد على الواقـــع والطامح إلى الثراء من غير امتلاك أسبابه ومقومـ ته، جهل وعدم تعليم بل والسخرية من العلم حينما يذهب حسين إليه ليطلـ منه دعما ماديـــا

يعينه على بداية رحلة العمل فى طنطا، ثم حسين برضائه بواقعه والتزامه تجاه أسرته، ومع أنه يمثل سقف أمان لحسنين إلا أنه كان يسخر منه أحيانا ودائم الاختلاف معه والذى وصل أحيانا لحد العراك، مما يوحى برفضه لهذا النموذج لأنه يمثل المرأة الكاشفة لكل جوانبه السلبية، كما أنه يمثل الرضا بالواقع البغيض الذى يرفضه، والدليل على ذلك تقدمه لبهية حينما غدر بها حسنين، وكأنه يكشف عيوبه ويحاول سترها، والحيرة بين الإعجاب بحسن وإقدامه بالرغم من رفضه للصورة التى هو فيها وهو ما يظهر حين يذهب إليه لطلب المعونة حين يقول له: "أفضل أن تختار زوجك من وسط كوسطنا..."[١] ثم قوله بعد ذلك مناجيا نفسه" حياة حسن فضيحة يجب التستر عليها، ولعل ما خفى منها أو هى وأفظع"، وبالرغم من ذلك وما تبعه من أخذ ورد مع نفسه يقول فى النهاية "مهما يكن من امر فهو بالنسبة لنا أخ فاضل كريم"[٢].

وبإضافة الأبعاد التى أضافتها علاقتهم بأحمد بك يسرى تكون الصورة قد اكتملت، صورة البطل المتمرد على واقعه، وإن كان فى هذه المرة يعطيها صورة مشروعة عن طريق النجاح فى البكالوريا والالتحاق بالكلية الحربية، إلا أن الطرق التى أدت إلى هذا الوصول كانت غير طيبة أو أقرب إلى أن تكون مشروعة (نتذكر هنا محجوب عبد الدايم)؛ فمن معونة حسن التى يعرف أنها من مصدر مشبوه حتى وإن استهان بها معبرا عن رغبته فى الوصول بأى ثمن ثم وساطة أحمد

---

(١) بداية ونهاية ، ٢٣٧.

(٢) المصدر السابق ، ٢٤٠.

بك يسرى المغلفة بكل ألوان العطف والازدراء فى آن واحد وهو ما تمثل فى رفضه اقتران حسنين بكريمته. ثم تكمل نفيسة بصورتها وسلوكياتها وانحرافها الذى كان انكشافه يمثل بؤرة الضوء التى كشفت للبطل حقيقة حياته كلها، وبالرغم من أنه كان فى ذلك الوقت قد وصل إلى الصورة التى تمناها لنفسه من مظهر جميل ومكانة اجتماعية ووسط سكانى راق، فكانت النهاية الحتمية فى الانتحار بيده ولم يدعها للظروف وإذا كانت البداية بموت قدرى فإن النهاية كانت بموت اختيارى تعبيرا عن الرفض.

ولعلى لا أبالغ أن نجيب محفوظ كان يشير بهذا إلى المرحلة التى عبر عنها اجتماعيا، فالبداية مرسومة بيد القدر، وحالة التمايز الطبقى الشديد بين طبقات المجتمع، فإن تواصلها يؤذن بهذه النهاية وكأن هذه المرحلة لابد أن تنتهى بهذه النهاية؛ أى أن هذه الطبقة نتيجة لتمردها سقطت بيدها لا بفعل قوة خارجية ولعله ألمح إلى شئ من ذلك حينما وصف أحد أقطابها بالشذوذ الذى يؤدى إلى الانهيار.

والمحصلة فى كل ما سبق واقع اجتماعى يخلق فى النهاية بطلا مأزوما تنتهى أزمته بسقوطه؛ إما فضيحة فى القاهرة أو جمود ورفض للتواصل وهجر للخان، أو باكتشاف كذبة حياته كلها كما فى السراب، أو بالسقوط فى بئر الرذيلة كما فى الزقاق، وتصل قمته إلى الانتحار فى بداية ونهاية.

وعندما ننتقل إلى المرحلة الثانية من مراحل التطور الروائـــى عند نجيب محفوظ لا نجد الأمر يتغير كثيرا بل يظل التشـــكيل الفنـــى التقنية التى التزم بها منذ البداية هو الأساس فى بناء الروايـــة، ولنبـــدأ باللص والكلاب فبالرغم من أنه صرح أكثر من مرة بأن قصة المجرم محمود سليمان هى التى دفعته إلى كتابة هذه الرواية، تماما كما صرح عن أحمد عاكف، فإن هاجسا ما هو الذى كان يلح عليه منذ اســتغراقه فى لحظة التأمل التى طالت عقب الثلاثية وما أعقبها من رؤية فلســفية تمثلت فى أولاد حارتنا، هذا الهاجس يتمثل فى: ما الذى يمكن أن تؤول إليه الأحداث فى ظل الوضع الراهن؟ وعندما قرأ الحادث وجــد فيــه ضالته التى يستطيع التعبير من خلالها عن رأيه أو منظوره للأحـــداث والواقع بصفة عامة.

لقد وضع نجيب محفوظ إطارين متقابلين وكل واحد منهمـــا ذو بعدين، أما الإطاران المتقابلان فيمثلان فى الخيانة يقابلها الأمان أو أهل الثقة، ويكون للخيانة بعدان: فكرى وبعد اجتماعى، وفى المقابل يكـــون للأمان بعدان؛ فكرى وآخر اجتماعى أيضا، أما الخيانة فيتجسد بعـــدها الفكرى فى رؤوف علوان الثورى الاشتراكى الذى علمـــه أن طريـــق الثورة يتمثل فى الكتاب والمسدس، وأن سرقة الأغنياء ليست حراما ولا منكورة اجتماعيا؛ فهى حق لأنها تعد استرداداً لحقـــوق الفقـــراء التـــى سلبوها مما جعله يطبق هذا الفكر علميا وكأننا أمام تناص مـــن ثقافـــة نجيب محفوظ حول الصعاليك فى العصر الجاهلى والذين كانوا يؤمنون بمبدأ سرقة الأغنياء وتوزيع أموالهم على الفقراء منهم والمطرودين من

زحمة القبيلة، ولذلك فإن البطل ينتهى به المطاف إلى السرقة، وتقوم الثورة وهو فى السجن، وحينما يخرج يجد نفسه خالى الوفاض من كل شئ؛ من ماله وزوجته وابنته، ويذهب إليه لعله يساعده؛ فيتنكر له، ويعرف أنه تخلى عن مبادئه وركب الموجة الحالية، ويلاحظ أنه ثورى وانتماؤه إلى التنظيم الجديد، وهو ثورى أمر منطقى، ولكن وجهة نظر محفوظ أن التنظيم بأكمله انحرف عن مبادئه التى جاء من أجلها فصار سالبا لحقوق الشعب بدلا من أن يكون مدافعا عنها ومن ثم صورة رؤوف علوان فى صورة الخائن للمبادئ.

ويوازيه البعد الثانى المتمثل فى خيانة صلبيه عليش وزوجته نبوية، وباتفاقهما دخل السجن، ثم حصلت على الطلاق وتزوجا؛ فيفقد الأرض التى كان يمكن أن يقف عليها وتعوضه عن خيانة الفكر، وتتمثل ذروة الإحساس بالانقطاع والضياع فى نكران ابنته سناء له، واسم سناء له مغزى فهو يعنى فى اللغة النور والضياء، واختيار محفوظ له ليس عفويا مما يدل على وعى الكاتب وقصديته بتحويل الحياة إلى ظلام فكيف يعيش الإنسان فى ظلام؟ لابد أنه سيتخبط، وهذا ما كان من البطل، لقد كانت سناء وأظنها ترمز إلى أمل نجيب محفوظ فى الثورة الوليدة لتكون نورا للمستقبل، بعد ما آل إليه الحال من تأزم وانتحار فى ختام بداية ونهاية وسجن فى ختام الثلاثية، ولكن طاقة النور هذه تبددت حينما تنكرت له. فقد تنكرت الثورة لمبادئها.

أما الاتجاه المقابل فيتمثل فى بصيص النــور الــذى يمكــن أن يعوض البطل عن الاتجاه السابق، ويحقق له الأمان، ويبعث الثقة فـــى نفسه، وهو ما يتجسد أشخاصا فى الشيخ على الجنيد رمز الــدين فـــى الرواية، والدين نور، ولكن اختيار شخصية الصوفى له مغزى عبر عنه محفوظ كثيرا فى حواراته حول التصوف كما أشرت ســابقا، وهــو أن الدين يقف عند هذا الجانب الروحى ولا دخل لــه بــالواقع والأزمــات الاجتماعية للأشخاص كما ألمح إلى ذلك محمد حســن عبــد الله فـــى الإسلامية والروحية، وأشرت إليه فى نمــوذج الشخصــية الدينيــة[1]، وبالتالى فهو غير فاعل ولا يقدم حلا للبطل ولا يعوضه عن خسارته أو فقده للأرضية الواقعية التى خسرها فى الاتجاه الآخر.

ويبدو أن هذا النور بسماويته كان أكبر من تحمل البطل له حيث تتناقض طبيعته وتربيته الاشتراكية على يد رؤوف علوان مع هذا النور السماوى مما جعله لا يستوعب مقولات الشيخ الجنيــد وتــزاد أزمتــه وتدفعه إلى الانتقام وارتكاب الجرائم ضد الأبرياء، ومن ثم فهــو أحــد مكونات الشخصية، وأحد مؤشرات الحدث الروائى.

---

(1) لمزيد من التفصيل فى هذه النقطة راجع محمد حسن عبد الله، الإسلامية الروحية فى أدب نجيب محفوظ مكتبة مصر ١٩٧٨ ، ٢٤٥، وللباحث ، نموذج الشخصية الدينية فى روايات نجيب محفوظ مكتبة الآداب بمصر ١٩٩٢ ، ١٠٧ ما بعــدها، وكــذلك مصطفى عبد الغنى نجيب محفوظ الثورة والتصوف، ط. الهيئــة المصــرية العامــة للكتاب م ١٩٩٤ ، ١٣٩.

ويوازيه نور آخر اسما وفعلا وهى الفتاة التى كانت تتمناه من قبل، ولم يكن يلتفت إليها، وبعد ذلك تؤويه وتمثل له أمانا مؤقتا أمام هجمات البوليس المستمرة للقبض عليه، وبالرغم من أنها تحترف البغاء إلا أنها تطمع فى التوبة والاستقرار وتلح عليه كثيرا فى السفر مما يفتح أمامه طريقا للخلاص، ولكنه يمثل هروبا من الواقع فكيف يهرب مما كان يحلم بتغييره؟

وبالرغم من التعايش مع هذا النور الذى يتوافق وطبيعته وتكثر نقاط التلاقى بينهما، إلا أنه يريد العدالة المفقودة، والتساوى (حيث كان يطمح فى التوافق مع رؤوف علوان)، وهى توزع نفسها على كل المستويات ولكنها فى النهاية لا تستطيع السيطرة عليه كلية وتؤثر فيه وبالتالى يفقد هذا النور تأثيره، ويكمل حلقة الحل العاجز مع تكية الشيخ على الجنيد المفتوحة دائما له يلجأ إليها فى أوقات كثيرة وإن كان عن غير اقتناع.

إذن ما الذى ينتجه هذا لابد أن ينتج شخصا بهذه الروح المتحفزة دائما إلى القتل والانتقام مهما أخطأ هدفه، وبصرف النظر عما قيل حول تعاطف محفوظ مع بطله، وتصويره على انه ضحية النظام والمجتمع استدلالا بتعبيرات الكاتب فى هذا الصدد، فإن المحصلة النهائية تعنى أن تكون هذه الشخصية نتاج كل هذا الطرح الاجتماعى الفكرى، وتستمر الأزمة الملاحقة لأبطاله وإن كانت هذه المرة بسبب النظام الذى انحرف عن طريقه، بالرغم من تعلق الكثيرين به أملا فى

واقع أفضل ومجتمع مغاير لما قبله، إلا أنه فى النهاية استبدل أزمة بأزمة، ومن المنطقى أن يظل التشكيل ثابتا والتقنية واحدة بل تصبح الأزمة أشد، لأنها أحيطت بخيبة أمل شديدة بعدما تلاشى الحلم بالتغيير فى ظل الثورة ورجالها المصريين، وإذا كان الأمر قبلها فى يد رجال غرباء ليسوا مصريين، وبالتالى كان إحساسهم بأفراد المجتمع منعدما، فكيف يحدث هذا من أناس خرجوا من رحم المعاناة نفسها؟

وهذا ما عبرت عنه أيضا الرواية التالية لها وهى السمان والخريف إذ طرح الصورتين؛ ما قبل الثورة وما بعدها ليوضح بجلاء أن الأزمة لم تتغير، فالواقع قبلها يعج بالفساد والظلم والنفاق والوساطة، ولابد أن يفرز هذا شخصية عيسى الدباغ نموذجا لكل ما اتسمت به، ومعنى هذا أنه لا ذنب له فهو نتاج وليس فاعلا مساهما فيه، ثم يقع عليه الظلم مرة ثانية نتيجة ثأر النظام الجديد من النظام القديم متخذا من عيسى الضحية، ولذلك كانت الشخصية وتكويناتها هى محصلة كل هذا بالإضافة إلى بعض العوامل الأخرى مثل الأم والأشخاص الذين تقابل معهم من الزوجة قدرية إلى البغى ريرى فتاة الملهى إلى ابنته التى أنجبها منها، ولكنها نسبتها إلى الرجل الذى أمنها وضمن لها الاستقرار الذى لم يقدمه لها، وهو أمر طبيعى فهو لم يشعر بالاستقرار فكيف يحققه لها؟ ففاقد الشئ لا يعطيه.

والمتتبع بدقة لرسم الشخصية عبر قلم محفوظ يتأكد من صحة الفرض الذى افترضته، وهو أنها نتاج، وليس خلقا فاعلا منتجا، فهو فى

المرحلة الأولى وعبر بعض الثانية وجد نفسه فى الوضع الـذى هـو عليه، وهو صنيع الباشا الذى رفعه، والمكان الذى وضـع فيـه شـكل ثروته والذى طمح إلى الامتزاج به عن طريق الزواج من ابنة الباشـا أيضا حتى وإن كان يمت إليه بصلة قرابة إلا أنه كان يريد أن يكـون فاعلا لا مجرد نتاج، ويفشل هذا الطموح أيضا برفض الباشـا وابنتـه سلوى له بالإضافة إلى عزله مما يعنى أنه لم يعد يصلح لهذا الامتزاج بل كان نبتا فى أرض غير أرضه، والأم التى خلفـت فيـه الطمـوح، وأورثته أيضا بعض صفاتها ونلاحظ هذا من حوارها معه، وهى تحاول أن تثنيه عن السفر إلى الإسكندرية، وهو يحاول أن يقنعها أن تقيم عند إحدى أخواته، فقالت بعصبية: كلا أنا أيضا عنيدة، ومن خير الجميع أن أعيش فى البيت القديم"[1] ويعنى هذا أنه عنيد، وقد ذكر هذا فى حواره مع حسن ابن عمه حينما جاء يعرض عليه المشاركة فى الواقع الجديد.

وهو بهذا التكوين لا يمكن أن يتواءم مع الواقع الجديـد أبـدا، ولكى يثبت وجوده يظل فى حالة رفض دائم وعجز عن التوافق أو حتى عن الفعل، ويكتفى من الواقع بمجموعة الأصدقاء الذين يتفقون معه فى الانتماء إلى الواقع القديم وعدم التلاؤم مع الواقع الجديد، ولا تفلح معـه محاولات ريرى لتحقيق الاستقرار، وحتى حينما يتزوج من قدرية التى أوقعها القدر فى طريقه لا يشعر بالانسجام أو الامتزاج معها، ويـدعم تصويره لهذا الوضع بعدم الإنجاب وهى أيضا دليل واضح على رفضه

---

(1) السمان والخريف ، ٦٧.

الجديد وعدم انخراطه فيه أو استعداده لأن يصبح واحدا من أركانه، بينما أنجب من البغى وهى أيضا رمز للنظام القديم فى الوضع الفقير الذى كان يرفضه، كما أن النظام القديم يبيح البغاء، وحينما رأى ابنته منها وأراد الارتباط بها رفضته هى.

ثم فى النهاية يلتقى به شخص كانت له علاقة ما معه فى أثناء وضعه القديم، وله معه موقف خصومة أودى به إلى الاعتقال، ونلاحظ اللقاء فى وسط الليل أو بعده بقليل أى وسط الظلمة الحالكة التى وضع نفسه فيها كما يبدو من الحوار وهى ناتجة من ارتباطه الشديد بالماضى المتمثل فى دوام تلازمه مع تمثال سعد زغلول، وهو يقف تحته وسط الظلام.

إننا نجد أنفسنا مرة ثانية أمام ثنائية النور والظلام، فبعدما يئس من النور فى اللص والكلاب أو افتقد التواصل معه، لابد أن يكون الناتج ظلاما فى ظلام وإن كان محفوظ دائما لا يفقد الأمل ولا ييأس ولذلك يجعله يتتبع خطى الشاب إلا أنه كان قد اختفى، وإن ترك أثرا فى نفسه حيث "انتفض فى نشوة حماس مفاجئة ومضى على طريق الشاب بخطى واسعة، تاركا وراء ظهره مجلسه الغارق فى الوحدة والظلام"[١]، ولكننا نستطيع أن نقول إنها كانت مفتاح الرواية التالية لها وهى الطريق.

وقد سارت فى نفس المسار وبنفس التقنية، أم قد يبدو أحيانا أنها رمز لبعض نساء مصر أو بمعنى أوسع لواقع مصر وخاصة قبل الثورة

---

(١) المصدر السابق، ١٥٧.

حيث تزوجت من رجل وجيه - يمثل فى الملامح التـى وضـعها لـه الكاتب - الماضى فى أجلى صوره، فهو وجيه وثرى ولكنه عابـث لا يستقر على حل، وذلك يبدو من خلال حديث أنه عنه ومن خلال حديث المحامى معه فى السجن بل وعبر رحلة بحثه عنه فى جميـع الوجـوه والوظائف والمهن، وتحتفظ هى بابنها فى صورة سلبية لا تخلـق فيـه قدرة الفعل بل يظل نتاجا لأفعال الآخرين، لدعوة صديقة أمـه ليعمـل معها فى البغاء، ولتأثير الضياع عليه يقع بين طريقين: طريـق يشـده وبقوة، وطريق يحاول أن يهديه إلى الطريق الصحيح، وتتوزع نفسـه بينهما، ولكن لأن أمه لم تعلمه كيف يختار وكيف يسـلك الطريـق لا يستطيع التواؤم مع الطريق الصحيح الإيجابى مع حبه الشديد له، ويبقى أسيرا لكل ما يربطه بالماضى، وفى مسلك سلبى يؤدى به إلى الجريمة والعزلة الشديدة المتمثلة فى السجن على أمل العثـور علـى الحريـة والكرامة والسلام، وهو ينتظره ولا يحاول أن يخلقه مهما بذل من جهد كبير فى سبيل العثور عليه وسط هذه التناقضات والتراكمات الشديدة.

هل يمكن أن نقول إنه كان يعبر عن رأيه فى النظام الذى وجد أمامه طريقين، النور المتمثل فى إلهام أو بمعنى آخر المستقبل المنتظر، وهى تعمل فى جريدة، والصحافة تمثل جانبا مـن الحريـة، وطريـق كريمة والاسم بينه وبين الجريمة جناس ناقص، وهى تمثل سـلوكيات الماضى بكل أبعاده، ولذلك ربط بينها وبين فتاة الإسكندرية وظنها هى نفسها، وانحياز البطل إليها يمثل وجهة النظر فى النظام أنه لم يتغيـر وإن تغير الأشخاص. وما يهمنا هنا هو هذا التكثيف فى تصوير البطل

بأنه جماع هذه المحصلة الواقعية بكل أحداثها وشخصياتها التى تلعب أدوارا مهمة فى الوصول به إلى هذه الصورة أو المحصلة النهائية.

فكل جانب من الجانبين يشكل مسلكه وتصرفاته فى الرواية التى تنتج أحداثها، ويضيف إليهما محفوظ بعداً آخر يتمثل فى الشحات الذى يكرر بعض المدائح النبوية، وفى صورة مزرية لا يمكن أن تجذب إليها أحدا، بل على العكس تنفره تماما، ومن ثم يبقى الوضع على ما هو عليه كما كان فى اللص والكلاب والسمان والخريف، فالشخصيات الثانوية هى التى تعمل فى كل الاتجاهات والشخصية الرئيسية هى محصلة عمل هذه الشخصيات وصفاتها وتكويناتها.

إذا كان الطريق موزعا فإن بصيص الأمل الذى يحاول المحامى فى نهاية الرواية أن يبثه فيه من خلال الحوار الذى شمل الفصل كله والذى يوصله إلى نتيجة منطقية مؤداها: "أنه لا جدوى من الاعتماد على الغير"[1] تكون هى المنطلق الذى تنطلق منه رواية الشحاذ، وبالتالى لا تتغير التقنية، فالبطل أو الشخصية الرئيسية هى محصلة ونتائج لكل ما حولها فعمر الحمزاوى يبدو وكأنه صابر سيد الرحيمى الذى خرج من معاناته بعزيمة الاعتماد على النفس فى إيجاد الحل ويذهب إلى الطبيب يشكو له علته، ويوضح له الطبيب انها علة نفسية وليست فسيولوجية أى ليست فى تكوينه بل هى فى نفسه هو، ويصف له دواء مهدئا لعله يساعده فى تهدئة ثائرته ليفكر جيدا فى مخرج له مما

---

(1) الطريق، ١٧٤.

هو فيه، ولكن كيف يجد المخرج وهو نبت هذا الواقع الذى يمثله صديقاه مصطفى المنياوى وعثمان خليل فيما بعد، وكانوا رفقاءه فى الفكر الاشتراكى أو الجهاد للتغيير، وزوجه صابرة تراقب ما يحدث وترضى بكل ما هو واقع، كأنها رمز لمصر أيضا التى تصبر على محنها وبلاياها، أما مصطفى فقد تواءم مع النظام وأصبح صحفيا يكتب فى شتى المجالات وللتعبير عن عدم قناعته يصف ما يكتب بأنه لب وفيشار، وعثمان خليل فى السجن وينتظر خروجه بين لحظة وأخرى، ورغم ذلك لا يغيب عن مشهر الأحداث وهو ثورى متحمس وشاعر، وزينب الزوجة الأم التى أعطته الاستقرار الذى تحول إلى روتين دفعه إلى الملل ويصفها دائما بأنها بصورتها هذه هى المسئولة عن كل ما حدث له.

وأخيرا التفت إلى الطريق الذى ظل يرفضه منذ بداية الرحلة هو التصوف، وعبر عنه فى السمان والخريف بوضوح تمثل فى سمير عبد الباقى الذى استغرق فى قراءة كتب التصوف والتى يشير إليها بالرسالة القشيرية، وذلك بعد أن جرب الهروب فى كل اتجاه، صوب كاميليا فؤاد ثم مارجريت نجمة باريس، ووردة راقصة الملهى وأيضا الطعام والشراب، بل إن النجاح الذى حققه فى مهنة المحاماة لم يقنعه، بل إنه اعتبره ظاهرا عفنا يدفن تحته الحلم الذى ضاع ولا عزاء فيما بلغناه من ثراء ونجاح، فالعفن قد دفن كل شئ وحبست الروح فى برطمان قذر كأنها جنين مجهض، واختنق القلب بالبلادة والرواسب الدسمة وذبلت

أزهار الحياة فجفت وتهاوت على الأرض ثم انتهت إلى مستقرها الأخير في مستودعات الزبالة"[1].

وأظن أن هذه الكلمات بقدر ما تعبر عن قمة عجز عمر الحمزاوى ورؤيته المؤدية إلى النهاية الحتمية التى يراها فى التصوف، إنما تعبر عن رؤية نجيب محفوظ نفسه فى الواقع التى عبر عنها فى مجموعة الروايات السابقة، ولم يتغير الوضع، فباح بما فى مكنون نفسه بهذه الكلمات لينتهى الأمر بالتصريح المباشر عن رأيه، بل رهن سرد الرواية نفسها.

وهكذا كان الشكل واحدا عبر هاتين المرحلتين مما يجعلهما وحدة واحدة فى إنتاج المؤلف الذى حمل همه الكبير تجاه الوطن معنى به، ومهموما بحاله يحاول أن يشرحه ويبرز تناقضاته على أمل الإصلاح ولم يتحقق، وهذا يفسر فترة الصمت التى أعقبت الثلاثية، بعد ما ضاع أمله فى الثورة، ولما وجد الوضع لم بتغير سلك نفس المسار ليعبر عن أزمة المجتمع فى صورة أخرى كانت هى البؤرة التى انطلق منها الإبداع الروائى لمحفوظ وشمل معظم إنتاجه الذى أظهره وقدمه إلى الناس، ولذلك لا أتفق مع من تصوروا أنه فى هذه المرحلة بدأ شكلا جديدا وانطلقوا فى أحاديثهم عنه وهم كثير، بل إن الشكل الفنى أو تقنية البناء الروائى ظل واحدا بكل أبعاده التى أوضحتها.

---

(1) الشحاذ ، ٩٠.

وبالرغم من أن الكثيرين يرون فى هذه المرحلة أنها تطور جديد سموه بالمرحلة الرمزية، إلا أن هذا فى الحقيقة يتكئ على أن أشخاص هذه المرحلة يحملون أبعادا رمزية، وربما كان ذلك نتيجة توقف النقد عند المناهج التقليدية ونتيجة أيضا للتركيز على مضمون العمل الروائى بتحليل مقولاته وشخصياته إلى مضامين فكرية، ولكننا بعد ثورة المناهج النقدية، واتساع مجالاتها نرى أن الأدب فى أية مرحلة يخضع للتحليل الدلالى الذى يتعمق أبعاد الرموز، واستجلاء مدلولاتها، وبالتالى يتلاشى الفرق من هذه الناحية.

أما من ناحية البناء الذى يشير إليه الشكل الذى وضعناه فى البداية، فإن التقنية تكاد تكون هى نفسها، الواقع + الشخصيات الثانوية = الشخصية الرئيسية.

(٢)

أما الشكل الثانى فيأخذ اتجاها عكسيا للأول وربما كان نتاج قراءات نجيب محفوظ الفلسفية والنفسية أو تأثر بالمذهب الطبيعى فى الرواية فيضع الشخصية الرئيسية، ويفرع منها الشخصيات الثانوية بدلا من الصورة الأخرى التى عرضناها آنفا. وقد تمثل هذا فى أولاد حارتنا بوضوح حيث الجبلاوى الأب، وأظنه يمثل الشخصية الرئيسية، وهو الذى تفرعت منه الشخصيات فمنه خرج أدهم وجبل ورفاعة والقاسم، وحتى عرفة الذى يظن أهل الحارة أنه قتله منه أيضا، وكل واحد منهم يحمل بعض صفاته، فمنهم من أخذ القوة، ومنهم من خذ الرحمة، ومنهم

من اخذ القدرة الإعجازية أى الخوارق، وإن كان عرفة يحمل بعض ملامح إدريس الذى ربما يعبر عن إبليس، وإن كان هو الآخر من خلقه، وبصرف النظر عن المضمون الروائى والذى تحدث فيه الكثيرون، فإن الشكل الذى سلكه فى بناء الرواية يوحى بتغير فى المنظور والرؤية استدعيا تغييرا فى الشكل وطريقة البناء.

ومن الطبيعى أن يكون رد الفعل الذى أحدثته الرواية والذى انتهى بمصادرتها وكانت قمته فى اتهام محفوظ فى دينه مسببا للعودة إلى الشكل القديم مع بعض التطوير الذى تمثل فى اختصار الحشد الكبير من الشخصيات الثانوية حتى لا تؤدى إلى تشتت ذهن القارئ فى بحثه عما وراءها ولتكون الرؤية أكثر تكثيفا.

ولكنه عاد إلى هذا الشكل فى ملمحه الحرافيش فيضع عاشور الناجى أولا ثم يفرع منه أولاده، وهى محاولة روائية ذكية من المؤلف للالتفاف حول أزمة أولاد حارتنا، ولكى يبعد عنها وعن نفسه التأويلات والقيل والقال، مع أنه أجرى أحداثها فى الحارة أيضا، وهذا ما يوحى بالصلة بين الاثنين، ولكن الأحداث صبغها بصبغة اجتماعية وخلصها من الحوارات الفلسفية، ثم جعلها فى صورة حكايات، وهى إشارات أخرى دالة، فما حدث لأولاد حارتنا صار حكايات تحكى، ويربطها خيط ثالث وهو أن كل بطل من أبطال الحكايات هو سليل عاشور الناجى الأب ومتفرع منه.

وهنا يتمثل الشكل الذى انتهجه فى أولاد حارتنا، فالأب عاشور الناجى مجهول النسب التقطه رجل متصوف درويش من أمام باب الجامع يدعى عفرة زيدان، وهى إشارة واضحة إلى تكوينه من الطين والزيادة والتناسل، وصفات عاشور أقرب إلى صفات الجبلاوى فى الشكل والتكوين الجسمانى والخلق الطيب، وحتى أسماء أولاده من زينب يوحى بهذه الفكرة فهم حسب الله، ورزق الله، وهبة الله، وقد ماتوا جميعا فى الوباء، وتزوج فلة البغى وحولها إلى شيخة متدينة فى ملمح لقدرته على الفعل والتأثير، وأنجب منها ولده شمس الدين الذى أصبح بطلا للحكاية الثانية، وهو صورة منه وإن لم يرث منه الشكل البدنى الضخم إلا أنه ورث معظم صفاته حتى الفتوة ورثها عنه ورفض أن ينتزعها غسان.

ويرثه فى الحكاية الثالثة ابنه سليمان والذى يصفه محفوظ بأنه ورث قوة جده عاشور من شكل عملاق مقبول لدى الناس، إلى الفتونة ولكنه انحرف عن طريقه المستقيم ومال إلى حياة الترف والثراء، مما يوحى بتأثره ببعض صفات النبى سليمان من الثراء والملك وإن كان قد حاد عن الطريق ففقد السلطة والقوة وورثه لابنه خضر فى الحكاية الرابعة، ولكن دون القوة التى فقدت مع نهاية الحكاية الثالثة ولكنه ورث من جده السلوك الطيب وإيثار الآخرين على نفسه لدرجة أنه ظل أعزب حتى الأربعين لكى يربى أبناء أخيه، ومات وهو يبحث عن سماحة ابن أخيه الذى اعتقد أنه الوريث لسلالة الناجى، لأنه ور ث من جده سليمان

ما ورثه من جده عاشور من قوة، وبالرغم من سلوكياته المنافية للجد الأصلى عاشور فإنه ظل متعلقا به وظن أن عهده عائد لا محالة.

وبمرور الزمن يتضاءل الشكل فيأتى وحيد فى الحكاية الخامسة متوسط القامة ولكنه قوى ثم أعاد الفتوة إلى سلالة الناجى ولكنه انحرف بها إلى ما يشبع غرائزه فأدمن الذهاب إلى البوظة وعرف الشذوذ، ولكنه أنجب قرة الذى تجمعت فيه بعض صفات شمس الدين الموروثة عن الجد عاشور، وبعد أن اختفى سماحة نتيجة ضيق الناس به فجأة، ومات وهو يظن أن عهد عاشور الناجى عاد ثانية، وفى الحكاية السادسة يختفى الرجال من سلالة الناجى وتبقى زهيرة وهو من الفرع الفقير من سلالة سليمان الناجى وربما كان الاختفاء المؤقت فى الحكاية الخامسة إشارة إلى هذا الاكتفاء بالعنصر النسائى ولكنها ترتبط بجلال الذى يرث بعض صفات آل الناجى ويعيد الفتونة إليهم، ولتدخل العنصر الآخر المتمثل فى أبيه يتعالى على الحرافيش وينجب ابنا فى الحرام من زينات الشقراء يسميه جلالا أيضا، وهذا الابن يحاول إعادة سلالة الناجى فى صفاته وسلوكه إلى أرض الحارة مرة ثانية، ولكن أمه تموت فيفقد رغبته هذه ويهجر الزاوية ويلجأ إلى الخمر والغوانى، ويقتله ابنه حتى لا يستمر فى هذا السلوك ويضيع ما بناه وتضيع معه الصورة التى أراد أن يحييها، واسم ابنه شمس الدين يوحى بالتواصل فهو متدين وإن لم يحمل صفات الشكل وأنجب ابنا سماه سماحة أيضا استمراراً للسلالة، وقد طمع فى الفتونة ونجح فى ضم بعض الرجال إليه حتى تحققت له، وتمتزج فيه بعض التشوهات الخلقية مع التشوهات الخلقية، وكان له أخ

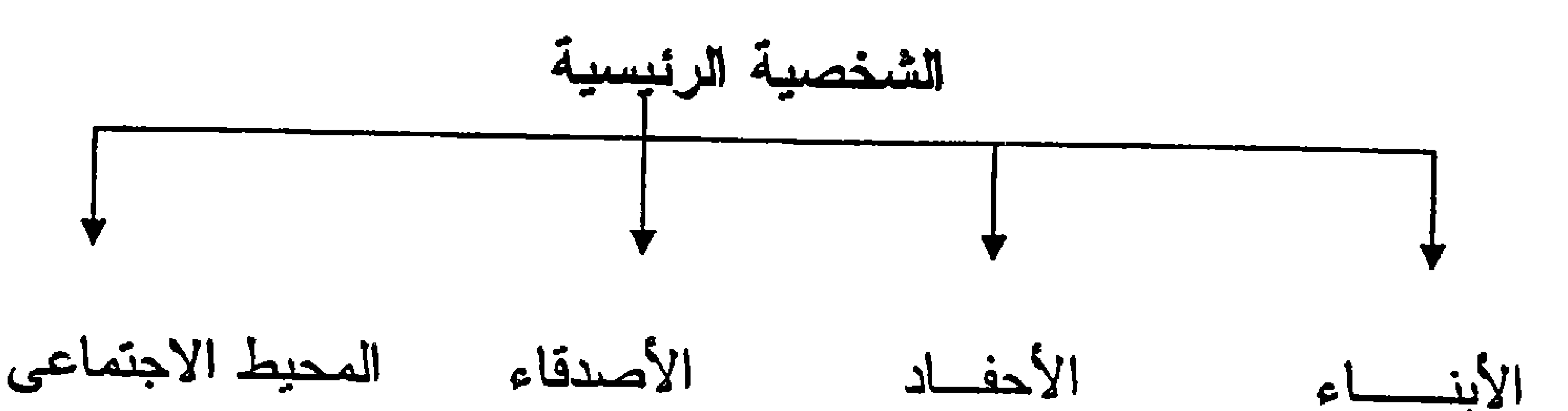
اسمه فتح الباب نجاه عن جانبه، ولما ساء سلوك سماحة ظهر في الصورة، خاصة أنه كان متدينا واصبح فيما بعد فتوة الحارة حتى ننتهى إلى الحكاية الأخيرة حيث تجتمع بعض شخصيات الأسرة الناجية في ربيع وفائز وضياء وعاشور، ولا شك أن الختام بعاشور يدعم الفكرة التى نظرت إلى الرؤية من خلالها فهى ربط للنص ليوحى آخره بما قدمه أوله، وبأن عاشور الأول هو الذى تفرعت منه السلالة والشخصيات لتنتهى إلى عاشور الأخير.

وتندرج رواية الباقى من الزمن ساعة إحدى روايات المرحلة الأخيرة فى إطار هذا الشكل، فالأم سنية المهدى تتفرع منها كل الشخصيات المتناسلة من الأسرة فأبناؤها الثلاثة كوثر ومحمد ومنيرة، كل واحد منهم يأخذ من أمه فى الشكل والسلوك، وإن كان محمد أقرب إلى أبيه فى الشكل لكنه فى السلوك أقرب إلى أمه خاصة فى الالتزام حتى الزوج حامد برهان يتأثر بالأم، فبعد أن يتمرد على الأسرة يتزوج من ميرفت هانم جارتهم الجديدة العابثة، ولكنه حينما يموت يكون في بيت الأسرة (بيت سنية) وتستوعبه فى مراحل ضعفه.

ويأتى الأحفاد من الأبناء الثلاثة وارثين لصفات الأم سنية المهدى أكثر من الأب؛ ولذلك يظلون على ارتباط شديد بها وتظل هى مرجعهم فى كل أمورهم فى التعليم والزواج، رشاد ابن كوثر، وشفيق وسهام ابنا محمد ثم أمين وعلى ابنا منيرة، كل واحد من الأبناء يحمل بعض صفات الأم، وحتى الذين يحملون بعض صفات الأب فإنها تكون

فى إطار علاقته بالأسرة كلها والأم بصفة خاصة، وكأننا أمام رمز آخر لمصر، تتحمل وتصبر وتدير الأمر وتراعى الأجيال فى جلد واستيعاب شديد مهما اختلفت نوازعهم ومسالكهم بين هذا السلوك وضده أو الفكر وعكسه.

والملاحظة فى هذا الشكل أنه يحتوى فى كـل رواياتـه علـى شخصيات تنطبق عليها مقولة بدرى عثمان من كونها عوامل مسـاعدة وإن كانت مساعدتها هنا لا تقتصر على الشخصية الرئيسية بل مساعدة أيضا للشخصيات الثانوية التى تنبثق من هـذه الشخصـية الرئيسـية ونستطيع أن نلخص هذا الشكل فى الرسم التالى:



وتصبح الشخصية الرئيسية منتجة فاعلة بدلا من أن تكون ناتجا مستخلصا من الشخصيات الثانوية.

هل يمكن أن نقول: إن نجيب محفوظ – كما قال بعض النقاد – تأثر بمذهب الطبيعة، وتناسخ الأجيال؟ ربما كان ذلك، ولكنه علـى أى حال يدل على قدرته على التنوع فى التقنية الروائية، وامتلاكه لأدوات التشكيل الفنى/ الروائى هنا المتمثلة فى قدرته السردية الفائقة، وخيالـه

الفنى البارع، وقبل هذا وفوقه رؤيته للعالم التى تمثل ذاتا فردية ووعيا جمعيا فى آن واحد.

(٣)

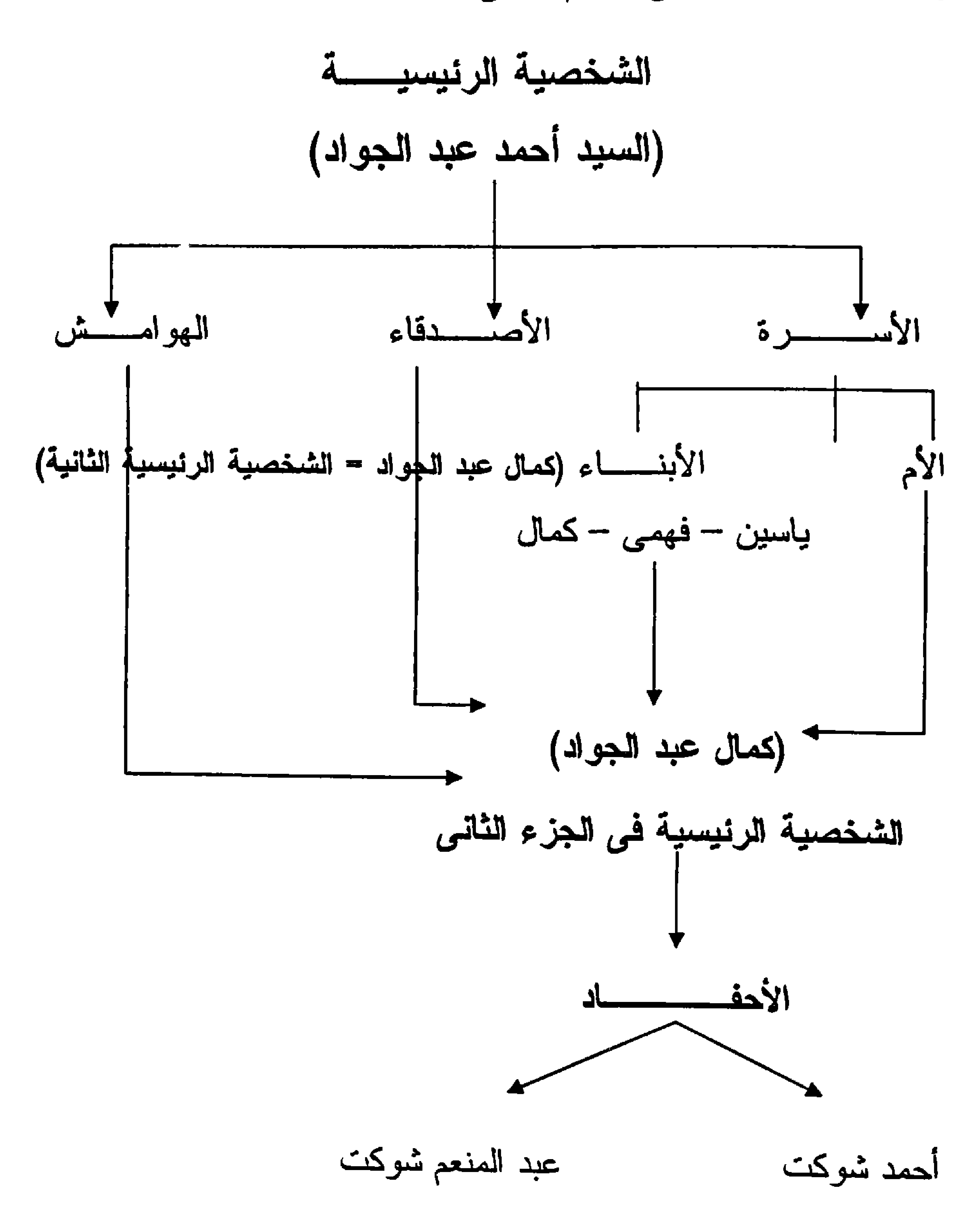
أما الشكل الثالث وهو الجامع للشكلين السابقين فيتمثل فى رواية واحدة وهى ما اعتبرها النقاد قمة نضج الفن الروائى عند نجيب محفوظ، ألا وهى الثلاثية، ولذلك كان من الطبيعي أن تتضخم بهذه الصورة التى جاءت عليها، وهى تبدأ بتقنية الشكل الثانى فالأب السيد أحمد عبد الجواد الذى رسم بعناية شديدة صورة مغايرة للآباء الذين صورهم محفوظ فى رواياته السابقة، ووضعت جميع الشخصيات الثانوية سواء تفرعت منه أو صاحبته لتخدم شخصيته، فإذا وضعناه فى إطار مستقل ووضعنا جميع الشخصيات فى إطار لو جدنا كل شخصية ثانوية تأخذ ملمحا منه، فالأبناء ياسين الأكبر يأخذ منه لهوه وعبثه والابن الأصغر كمال يأخذ منه توزعه بين السلوك القديم والمعوج أو الظاهر والباطن، والابن الأوسط يأخذ منه حالة التوسط، ولذلك يأتى موقعه وسطا ولهذا السبب نفسه يموت فى الجزء الأول، لأن التوسط عند السيد أحمد عبد الجواد نفسه كان فى حالات قليلة، بينما الصورتان الأخريان هما الغالبتان على شخصيته وسلوكه، وحتى البنتين تتوزعان بين هدوء الأم وورومانسية الأب التى تتجلى فى بعض الأحيان فى عائشة التي جسدت كل هذا أما خديجة تأخذ منه الحدة بل والفظاظة أحيانا، ويأتى دور الأم ليكمل الصور بإبراز الجانب

التسلطى فيه، جانب الحاكم بأمره وكأنه ظل الله على الأرض، ولـــذلك تظل تلازمه حتى النهاية بل إنها تبقى بعد وفاته وكل صفاتها وسلوكها مجرد رد فعل لسلوكه وتصرفاته فهو سيدها ولـــيس زوجهـــا، وهـــو شعارها الذى ظلت تردده حتى نهاية الرواية.

وعلى الجانب الآخر من هذا الإطار المعاكس نجد الأصدقاء فى ثلاثة جزئيات، أصدقاء الشلة محمد عفت والسيد على بـــائع الـــدقيق، والسيد الفار تاجر النحاس، والجزئية الثانية تتمثل فى العـــوالم جليلـــة وزبيدة وزنوبة، وتلحق بهن أم ياسين فهى أقرب إليهن بالرغم من أنـــه تزوجها ثم الست أم مريم زوج صديقه محمد رضوان فهن جميعا مـــن ضروريات الصورة لإبراز فحولته والجانب اللاهى فيـــه، ثـــم تكمـــل الجزئية الثالثة هذا الركن من الإطار وتتمثل فى جميل حمزاوى وكيلـــه فى التجارة والأمين عليها والذى يتكئ عليه فى تجارته ومصدر رزقه، والشيخ متولى عبد الصمد الدرويش أو الولى الذى يحفظ لـــه توازنـــه الدينى ويبرز هذا الجانب فيه، والذى يجعلنى أقول ذلك أنـــه لا يوجـــد تصرف أو سلوك من هؤلاء جميعا فى وضع مستقل بل فى علاقة مـــع السيد وكأنهم صدى لسلوكه وتصرفاته وشخصيته أو هو صانعهم، حتى هوامش الإطار من خدم وجنود إنجليز وثورة وسعد زغلول وأصـــدقاء لكمال أو فهمى فكلها مكملات للصورة المقابلة، ولا تجد واحـــدة منهـــا بالرغم من هامشيتها إلا فى حالة علاقة بالسيد وتأثر به.

ومع تطور الأحداث تنتقل بطولة الثلاثية إلى أحد الأبناء، وهنا يأتي دور الشكل الأول في الرواية، فكل الشخصيات الثانوية السابقة أو اللاحقة تصب في هذه الشخصية؛ الأب والأم والأخوة والأخوات كل يسهم بدوره في تكوينه، بل إن الأصدقاء عايدة شداد وأخيها حسين وأختها بدور وفؤاد حمزاوى، وغيرهم كثير يسهمون بدور في هذا التكوين، والواقع نفسه بكل أحداثه السياسية والعسكرية والفكرية تشارك في تشكيل شخصيته حتى جيل الأحفاد من أبناء ياسين وخديجة وعائشة يتوارثون من الأب السيد أحمد عبد الجواد وذلك عن طريق كمال الذى يمثل المعبر الذى انتقلت عبره هذه الصفات الوراثية بحيث تبدو وكأنهم ورثوها من كمال نفسه وليس من الجد، وهم بجوارهم الدائم معه رغم تشعب منازعهم يشكلون بعض جوانب شخصيته في هذه المرحلة من العمر وليس مجرد متلقين عنه، وبالرغم مما يبدو في الحزء الأخير من الثلاثية من عودة إلى الشكل القديم بتأثير الشخصية الرئيسية في الشخصيات الثانوية إلا أنها في الواقع تمثل تلاقي الشكلين الأول والثاني، وأظن أنها تعد محصلة التفاعل والتلاقي بين الشكلين والأفكار والمضامين والرؤى، وكأني بنجيب محفوظ يريد أن يقول، لقد عبرت عن كل ما رأيته وأفرغته في رواياتي، ولذلك لا عجب في أن تكون قمة أعماله وتحظى بما حظيت به من اهتمام، ولا عجب أيضا في أن تتبعها فترة صمت روائي طويل.

ونلخص هذا الشكل فى الرسم التالى:



وما حولهما من شخصيات كأنها صدى لفكر كمال وطموحاته وتطلعاته.

ويتخذ نجيب محفوظ شكلا رابعا فى بعض رواياته يحلو لى أن أطلق عليها روايات للمنشورات، لأنى أراهـا منشـورات سياسـية أو فلسفية تعرض رأيا فى هذه القضايا مستفيدة من القلم الروائى للكاتـب، ولا يكون فيها دور لشخصية رئيسـية أو بطـلا بالصـورة الروائيـة الموجودة فى الأشكال الثلاثة الرئيسية السابقة، بل توضع الشخصـيات فى براويز مستقلة كل شخصية تلعب دورها، ووراءهـا خلفيـة فـى الصورة، تجمع كل الأطر قد تكون المجتمع أو مصر أو رؤية الكاتب، وبالتالى لا يبدو فيها تمايز بين شخصية رئيسية وأخرى ثانوية باستثناء بعض اللقطات السريعة والكاسفة بوضوح للبناء والفكرة فى آن واحد.

ونبدأ بثرثرة فوق النيل التى تعد أولى هذه الروايات فـى هـذا الاتجاه فهى تعرض لمجموعة أشخاص يمثلون مختلف المهن فى ظـل النظام الجديد، ولكنه حولهم إلى أدوات غيـر فاعلـة ولا مـؤثرة ولا مشاركة فى بناء المجتمع، وإن كان أنيس زكى يلعب الـدور الأكبـر باعتباره جامعهم والمهئ للمكان الذى يلتقون فيه إلا أن كل الأشـخاص معه فى الصورة، وليس له تأثير محدد فيهم، وللتركيز على الفكرة يأتى بسمارة بهجت الصحفية الجادة الوحيدة فيهم والتى تأمـل فـى إفـاقتهم وتكتب مشروع مسرحية عنهم هى من تأليف الكاتب لإبراز ما قصـده، ومن هنا تصبح الرواية منشورا سياسيا تحذيريا مـن حالـة الانهيـار المتوقع فى ظل المجتمع الآيل للسقوط، ولكى يؤكد هذا وضـعهم فـى عوامة ليست لها أرضية صلبة تقف عليها بل تقف على الماء وتهتـز

تحت أقدام أى واحد منهم، ويتحكم فيها عم عبده الذى يحمل بعض صفات الجبلاوى كما أشرت من قبل أو يمكن تفسيره من زاوية اجتماعية سياسية فى آن واحد وهو النظام يستند فى وجوده إلى الجهلة من أبناء الشعب الذين لا يفرقون بين العبادات والملذات (أو المفاسد)، ومن هنا تكون نذر السقوط، وهذا يذكرنا بقول جان إيف تاديه: "ونرى حينئذ ظهور شخصيات منزوعة الدماغ، بلا روح وفى بعض الأحيان بلا جسد، أفراد قصروا لغتهم على آراء جاهزة..... وعلى نبض القسمات لم يعد لهم إرادة ولا طموح ولا حضور ولا طمع، لأنهم موصوفون ومعاملون ومقسمون كالأشياء [1] إنها تعبر عن شخصيات الثرثرة أصدق تعبير.

ولكى يضئ الفكرة أكثر يجعلهم يخرجون فى نزهة ليلية أى فى خلسة من الناس النائمين، مما يعنى أن تصرفاتهم تكون من وراء ظهر الشعب وفى غفلة منه ثم يقتلون فلاحا بسيطا، ويتنصلون جميعا من المسئولية فى إشارة أو إضاءة لما يمكن أن يحدث من جراء هذا؛ فالفلاح الذى جاءوا ينصفونه يقتلونه، ومن ثم تكون نهاية تجمعهم وبالتالى انهيارهم.

وتليها فى الترتيب بل وفى الصدور أيضا رواية ميرامار التى أحب أن أطلق عليها مرثية فى حب مصر، ويجعل مكان أحداثها

---

(1) جان إيف تاديه ط الرواية فى القرن العشرين ترجمة وتقديم محمد البقاعى، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

بنسيون تمتلكه امرأة يونانية فى إشارة ذكية إلى ارتمائهم فى أحضان الأجانب، وليس الاعتماد على النفس كما توحى بالانفصام عن الواقع، فكل منهم هجر موطنه الذى يمكن ان يكون فاعلا فيه ومن أجله ليعيش فى هذا البنسيون، وأمامهم برواز كبير متمثل فى زهرة الفلاحة المصرية التى جعلها تهجر أهلها أيضا وتأتى لتعمل فى البنسيون، والتى قصد منها محفوظ أن تكون الخلفية فى الصور المستقلة والمتباينة، ثم يعرض كل شخصية فى إطارها، ولذلك يجعل فصول الرواية عن الشخصيات كل فصل يحمل اسم شخصية، ووراءه فى الخلفية زهرة بمساحة أوسع وعلى هامشها البنسيون نفسه وصاحبته لتبرز ما قدمه لها أو ما ينوى أن يقدمه لها.

ومن الطبيعي أن تكون المساحة الروائية الأكبر لعامر وجدى الصحفى الوفدى المعدل الذى أضيفت إليه رؤى محفوظ ليصبح النموذج والحل للأزمة السياسية الطاحنة التى عرضها فى الثرثرة قبل ذلك، ومن خلال الخلفية والنموذج تأتى الشخصيات الأخرى سرحان البحيرى الثورى المنحرف، ومنصور باهى الثورى الصامت العاجز، ثم حسنى علام الإقطاعى العابث، ثم طلبة مرزوق الموظف القريب من الانقراض، وكلهم يمثلون مراحل لحكم مصر فى فترات مختلفة، ثم يكون هناك محمود عباس بائع الجرائد الذى ربما يكون المتفرج الأكبر على كل ما يجرى ويحدث.

ويتضح بجلاء رأى محفوظ فى النظام الأمثل وفده ديمقراطــى اشتراكى متدين متمثلا فى عامر وجـدى الصــحفى الوفـدى، وهــو ديمقراطى يتابع الأحداث، ويكتفى بتوجيه سلوكيات الأشخاص، ويحــب مصر جدا يراقبها ويراقب من حولها ويكون بجانبهــا يرشــدها إلــى الطريق الأمثل، ولا يمانع فى ارتباطها بسرحان البحيرى مــع تحفـظ شديد، ولكنه لا يفرض رأيا ثم يبدو تدينه فى اللجوء إلى القرآن وخاصة سورة الرحمن التى يصرح محفوظ فى حديثه لرجاء النقاش بأنها أحب سور القرآن إليه[1]، وأحيانا طسم الشعراء وهى من آثار ثقافة محفــوظ الدينية، فالآثار الدينية تقول: إن سورة الرحمن هى عروس القــرآن[2]، وطسم الشعراء تبدأ بالتخفيف عن الرسول صلى الله عليه وسـلم فــى حرصه الشديد على هداية الناس إلى طريق الدين "لعلك باخع نفسك ألا يكونوا مؤمنين"[3]، وكأنه يحاول تهدئة نفسه من الإحساس المتأزم دائما بالفشل فى الإصلاح متمثلا تخفيف الله عن رسوله ليخفف هو عن نفسه.

وتأتى المرايا مكثفة أكثر لهذا الشكل ولذلك كان من المنطقى أن يسميها المرايا التى تعكس صور الأشخاص، وبــالرغم مــن محاولتــه إضفاء صيغة التذكير على شخصياتها إلا أنهم جميعا يتمثلــون نمــاذج

---

(1) راجع رجاء النقاش ، نجيب محفوظ، مرجع سابق ، ٢٩٤ حيث ذكر أنــه رد علــى سؤال الصحفى الأمريكى عن أحب سور القرآن إليه فأرسل له ورقة تقــول "ســورة الرحمن".

(2) راجع الاتقان للسيوطى، الطبعة الثالثة، مكتبة الحلبى بمصر، ١٩٥١، ج٢ ، ١٥٤.

(3) الشعراء (٣).

لأفراد المجتمع يحملهم نجيب محفوظ مسئولية ما حدث، خاصـة أنهـا صدرت سنة ١٩٧٢ أى بعد النكسة ووفاة عبد الناصر واستمرار حالـة اللاسلم واللاحرب التى زادت من إحساس المثقفين بل والمجتمـع كلـه بالأزمة والضياع الكامل، وهى تأتى أكثر تصـريحا مـن الـروايتين السابقتين اللتين غلفهما بالأحداث الروائية.

ثم تأتى الكرنك لتعبر عن رأية فى تكثيف المسئولية، ومهما قال محفوظ من ان مقص الرقيب شوهتها وجعلها تبدو فى هـذه الصـورة، فإنه فى نفس الوقت يصرح وهو يحكى قصتها والأزمة التى صـاحبتها أن فكرتها نبعت من حكايات أناس يعرفهم قصوا عليه ما عـانوه فـى المعتقلات من شتى صنوف التعذيب[1]، ولذلك تخرج الرواية فى صورة منشور سياسى يكثف أسباب ما حدث فى النظام وفى قتله للديمقراطية، وهو ما صرح به فى أكثر من حوار، ومع هذا فإن نجيب محفوظ غلفها أيضا ببعض الملامح الروائية فـى روايـات المـرحلتين الاجتماعيـة والثورية أو الفلسفية كما يطلق النقاد، ولكنها فى النهاية لا تخرج عـن هذا الإطار.

وتكتمل هذه الحلقات والمنشورات أمام العرش التى يخرجها فى صورة سرد روائى، ولكنها محاكمة لزعماء مصر من خـلال رؤيـة محفوظ السياسية والتى كثفها فى أعماله السابقة، ويسرد فيها إيجابيـات وسلبيات كل من حكموا مصر من أبنائها، ويتجاهل الغرباء إيمانا منـه

---

(١) راجع رجاء النقاش ، نجيب محفوظ مرجع سابق ، ٢٤٥، ٢٠٦.

بأنهم لم ولن يكونا حريصين عليها وبالتالى فما فعلوه كان طبيعيا، أما أبناء مصر فتقع عليهم مسئولية حبها وتطويرها لأنهم أبناؤها ومن ثم تجب محاكمتهم، ويجرى مجرى هذه منشور يفسر أسابا مقتل أنور السادات وهو رواية "يوم مقتل الزعيم" الذى يوضح انحيازه الكامل للوفد، وإن كان فى صورة معدلة، وربما كان محتمشى زايد هو النسخة الثانية من عامر وجدى، ولعل فى اختيار الاسمين ما يدعم هذه الفكرة فمحتشمى زايد، اسمه الأول محتشمى، والاحتشام يعنى الظهور فى مظهر محترم ولا يعنى الاحتجاب الكامل، ثم زايد وهى تعنى نموه وتطوره ليتلاءم مع تطورات العصر، كما كان عامر وجدى دالا أيضا، فعامر يعنى السبيل إلى العمران بدلا من الخراب الذى حدث، وهو الذى أبقى على وجدانه (دلالة الاسم وجدى) تجاه الوفد باعتباره المنقذ والمخلّص كما أن هناك جناسا ناقصا بين "وجدى"و "وفدى" .

وتعبر رواية قلب الليل عن الرؤية الفلسفية لنجيب محفوظ حيث يضع الراوى وصاحبه فى وزارة الأوقاف الذى دفعه إلى الحديث فى برواز وأمامه الصور الأخرى يتحدث هو عنها مبرزا دورها فى أحداث تطور الرؤية بدءا من الأم والأب ثم الجد ثم الصديق محمد شكرون، وتتتابع الصور من البدوية مروانة وأمها إلى معلم الموسيقى والزوجة الثانية هدى هانم (صورة عايدة شداد معدلة ومتطورة)، وفى النهاية سعد كبير المحامى الاشتراكى، كلهم يؤدون دورهم فى خدمة الراوى وفلسفته حتى يصل إلى خلاصة النظرية التى يؤمن بها ويفلسفها فى إطار جامع للاشتراكية والعلم والدين التى طالما ألح عليها محفوظ سواء

فى حواراته أو فى رواياته عن طريق الفن الروائى، عبر عنها هنا فى صورة صريحة وواضحة، وللتعبير عن عدم إمكانية تحقيق هذه النظرية ينتهى الأمر بجريمة قتل يدخل على إثرها السجن مما يوحى بأنها فكرة نظرية لا يمكن أن تتحقق على أرض الواقع.

وفى هذا الإطار الفلسفى أيضا تأتى ليالى ألف ليلة وهى تنحو هذا المنحى طرح فلسفى لرؤية، تصوفية ممزوجة بأسلوب حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة التى يتخذ من أشهر أسمائها أيضا أسماء لروايته فى محاولة لمزج الواقع بالأسطورة كما يشير إلى ذلك عبد الرحمن أبو عوف[1]، ويضع لكل واحد منهم فصلا باسمه مما يدعم ارتباطها بهذا الشكل، ويضفى عليهم صفات العصر فى إشارات رمزية لكنها دالة مثل الأسماء وبعض التصرفات السياسية والمالية التى يمكن أن تكشف بعض الأقنعة التى طرحتها الرواية.

وتندرج تحت هذا الإطار أو هذا الشكل رواية رحلة ابن فطومة التى تطرح فكرة الهروب من الواقع للبحث عن حل فيما وراء هذا العالم لعله يجد ضالته التى تعب فى البحث عنها عبر رحلته الطويلة، ولذلك تأتى الأحداث دائما مصحوبة بتعليقات وتساؤلات من البطل ابن فطومة حول مايجرى وما ينتظر فى المستقبل رغم اصراره على مواصلة الرحلة.

---

(١) عبد الرحمن أبو عوف، الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١، ص٧٧، ٨٠.

(٥)

وفى النهاية فإننى أستطيع أن أقول إن هناك بعض الروايات التى لم أتحدث عنها فى إطار عملية التشكيل حيث تعد مزيجا من كل هذه الأشكال وربما خرجت من قلم الكاتب تعبيرا عن الاستمرارية أو لزوم حرفية الكتابة فتتداخل فيها الأشكال كلها أو بعضها، وقد يلفت هذا النظر إلى أنها أسلوب جديد أو تطوير للتقنية الروائية عند نجيب محفوظ، ولكنى من خلال قراءتى لها أستطيع أن أقول إنها تنويعات على موتيفات سابقة، أو تطويرات لسناريوهات سينمائية ومسرحية كان قد انشغل بها الكاتب الكبير فى فترة توقفه الأولى عقب الثلاثية والتى أدت إلى تعيينه مديرا لهيئة السينما، وذلك كما يتضح فى عصر الحب وأفرح القبة وحديث الصباح والمساء وآخر رواياته قشتمر، فكلها تدور حول شخصيات تهوى أو تحترف التمثيل، وتتصادم مع المجتمع من خلال رغباتها وطموحاتها بل تتصادم مع بعضها فى سبيل تحقيق طموحاتها، وإن كان الصدام خفيفا فى عصر الحب إلا أن حدته تزداد فى أفراح القبة التى تغلفها جريمة قتل، ثم يتلون حديث الصباح والمساء بلون آخر وقد صرح بأنه كتبها استيحاء من قصة صديقه صلاح جاهين بكل إبداعاته الشعرية والكاريكاتيرية والتمثيلية أيضا.

وتبقى حكايات حارتنا التى تتبنى شكل الحكاية التقليدية ومن ثم لا تلتزم شكلا فنيا من الأشكال الأربعة التى طرحناها، وكأنها تعبر عن رغبة من الكاتب فى خرق النظام الشديد الذى التزامه ليعود إلى أيام

طفولته يجتر ذكرياتها المشمولة ببعض مظاهر البهجـة، التـي ربمـا افتقدها الكاتب فى هذه السن نتيجة الإحباطات المتتالية علـى مسـتوى المجتمع والحياة والفن الروائى على السواء، ويلاحظ أنها جـاءت فـى أعقاب الكرنك التى أظن أنه كتبها بألم شديد مما جعله يسترجع طفولته ومظاهرها التى غلبت عليها البساطة والبهجة بالرغم مما كان يعانيـه المجتمع، ولكن للطفولة أحكامها، وقد حفرت فى ذهنه وهـى محصـلة حكايات أمه، بل ربما كانت اللاوعى الذى أخذ يتدفق إنتاجا روائيا أبهر الدنيا فمنحته جائزتها الرفيعة (نوبل).

وهذا ما كان مؤشرا على التوجه الذى اختاره فيمـا بعـد فـى رواياته من استرجاع لبعض الصور الاجتماعية كما حدث فى حضـرة المحترم أو الأفكار الفلسفية كما فى قلـب الليـل وملحمـة الحـرافيش وغيرها مما استقاه من التراث العربى كما فى ليالى ألف ليلة ورحلة ابن فطومة أو التاريخ الفرعونى كالعائش فى الحقيقة وأمام العرش، وهذا لا يعنى افتقاره الكاتب القدير للملكة الإبداعية عنده أو توقفها عند حد معين ولكنها تثبت عكس ذلك بل تؤكد قدرته على الاستمرار وتمكنه من قلمه وأسلوبه الروائى الذى استطاع به أن يجذب قراءه إليـه رغـم طـول الرحلة التى تعدت نصف القرن.

الفصـــل الرابــــع

ماذا عن المرحلة التاريخية؟

ماذا عن المرحلة التاريخية؟

يرى كثير من الدارسين أن هذه المرحلة تعبر عن رومانسيته أو أنه انطلق فيها من رؤية رومانسية، ويحلو لهم أن يطلقوا عليها المرحلة التاريخية الرومانسية، وربما كان دافعهم إلى هذا الرأى ما تضمنته الروايات من قصص عاطفية جرت بين أبطال هذه الروايات والتى انتهت دائما بتغليب الواجب على العاطفة أو العقل على الوجدان والغريب أن هذا منزع كلاسيكى حتى فى الأعمال العالمية، فمن أين أتت الرومانسية؟ هل من طريقة الكاتب فى تناوله للشخصيات التى تحدث عنها بحب نتج عن إحساس شديد بالانتماء إلى هذه الجذور؟ ربما هذا وذاك، ولكنه لا يبعث على القول بأية رومانسية فالقصص العاطفية التى تضمنتها هذه الروايات انتهت بانتصار العقل والواجب على العاطفة كما ذكرت، وطريقة التناول بحب كانت نتيجة منطقية لحالة وجدانية نشأت عند الكاتب نتيجة معاصرته لثورة ١٩١٩، والتى أعادت الروح المصرية إلى طبيعتها الأولى من حيث امتزاج الكل فى واحد والتى صرح بها توفيق الحكيم فى عودة الروح، ولاشك أنه قرأها أيضا، وربما كان هذا دافعه إلى التوجه نحو تاريخ مصر القديمة يقرأ عنه ويعرف أكثر، وهو ما أنتج كتابه الأول مصر القديمة الذى سبق هذه الروايات ويعد مهادا نظريا أو فكريا لها.

ويشير الدارسون لهذه المرحلة الروائية إلى أمر مهم، وهو القناع، فقد تحدث بعضهم عن هذه الروايات وأشار إلى أنها روايات

تاريخية ولكنها ألبست ثوب الحاضر، ومع هذا قالوا برومانسيتها، ولو تأملوا هذا المنطلق لما قالوا بالرومانسية، التى ربما نتجت أيضا عن مسلمة كانت لديهم بأن أى كاتب أو شاعر يبدأ رومانسيا وكأنها حتمية تاريخية أو فطرية لتتواءم مع المرحلة السنية، وهذا المنطلق مردود عليه أيضا بأن نجيب محفوظ لم يبدأ إنتاجه الروائى إلا بعد نضجه وتخرجه فى الجامعة وفى قسم الفلسفة وتسجيله لدرجة الماجستير ثم تركيزه فى الأدب بعد ذلك، فأى رومانسية هنا أو مراهقة أو شبابية؟ إنه تكون فكريا فى الجامعة وثقافيا من خلال قراءاته الفلسفية ومعايشته للواقع الوظيفى والواقع الاجتماعى بصورة عامة.

ومن ثم نستطيع القول بأنها كانت تمثل مرحلة تمهيد للمرحلة الاجتماعية ليستعرض فيها حالة الواقع من خلال صورة مقابلة فى الجذور التاريخية، وهى بهذا تحمل أقنعة تفسر فى ضوء الواقع مرة وفى ضوء التاريخ مرة أخرى ومع هذا فالكاتب لا يستطيع البعد عن الحقيقة التاريخية وإلا أثار عليه النقاد والقراء على السواء، وهذا أمر يمكن أن يهدم الكاتب فى بدايته، بل أرى أنه لجأ إليها لضبط قلمه قبل أن ينطلق إلى تشريح الواقع الاجتماعى المتأزم فإذا ما اعترضه معترض كان البعد التاريخى ملاذا آمنا له، من منطلق أنه يكتب رواية تاريخية.

أو يمكن أن نقول إنها خلفية للصورة، يمكز مقارنة الواقع الذى سيأخذ فى رصده به ليتبين الفارق بين ماض صنع . ضارة بسبب توحد

أبنائه على قلب واحد يملؤه الدين ويملؤه حب الوطن، وبين واقع يدعى أصحابه فى كل مرحلة حرصهم عليه وحبهم له؛ فتغلب عليهم أهواؤهم الشخصية ونوازعهم النفسية فيدمرون ما بدأوه، نتيجة الانفصال والانعزال وتفكك قوى المجتمع وتشرذمها تحت زعم الانتماء إلى فكر معين.

إذن سيصبح الأمر أمام الباحث مشكلا هل يتحدث عن الشخصيات فى حقيقتها التاريخية أم فى قناعها الفنى؟ وإذا أخذنا مثالا عليها، وهو آخر روايات هذه الحلقة "كفاح طيبة" سنحار فيمن يعد شخصية رئيسية هل أحمس بكل ما يحمله من دلالات البطولة وقيادة الشعب نحو التحرر؟ أم الملكة الأم توتشرى التى كان لها الدور البارز فى تكوين هذه الشخصية ودفعها إلى الهدف المنشود؟ خاصة أن الشعب كله كان يعتبرها أمه، ويلتف حولها بل إن التفافه حول أحمس كان بإيحاء أو نتيجة حبه لها، أم الملك الأب أم الصديق أحمس أبانا الذى لازم أحمس وساعد فى اختفائه عن الأعين وتنكره حتى حقق هدفه، ومن الصعب أن نصف واحدة من هذه الشخصيات بالثانوية، مع أنها كانت الخطوة الأخيرة والأقرب إلى المرحلة الاجتماعية.

بل إن هناك ملاحظة أود أن أشير إليها وهى أن صورة شخصية أحمس تحمل بعض التنبؤ وإن كان هذا بعيدا عن تصريحات محفوظ ولم يشر إليه، لكن نقاط التلاقى بين صورة أحمس وصورة عبد الناصر فيما بعد تعبر عن هذا فأحمس ابن مصر ومن الجنوب وتتسم شخصيته

بالجاذبية لدى أبناء شعبه، وهو أسمر اللـــون حتـــى صـــفاته البدنيـــة والجسمانية تقترب من هذا التخيل، وعبد الناصر من الجنـــوب وابـــن مصر واتسمت شخصيته بالجاذبية واسمر اللون، وقد ساهم فى إجـــلاء الأجانب عنها بعد احتلال دام طويلا، من الواقع أن بينهما تقاربـــا وإن كنا لا نستطيع الجزم بأن هذا كان فى خيال الكاتـــب لحظـــه إبداعـــه الرواية.

بالإضافة إلى هذا فإن شخصيات روايته هـــذه تمثـــل تطـــورا للشخصيات التى تناولها فى روايتيه السابقتين عليها، ولو قارنـــا بـــين أحمس فى كفاح طيبة وددف فى عبث الأقدار روايته الأولى نستطيع أن نطابق بين الشخصيتين باستثناء صفات قليلة غير مؤثرة مثل اللون حتى فى الصداقة أحمس له صديق لازمه وارتبط به ارتباطا شديدا لدرجة أنه يحمل نفس اسمه وهو أحمس أبانا، وددف له صديق يلازمه وهو سنفر، وكلاهما فى النهاية حقق نصرا لمصر مما يوحى بالحلم الكامن فى نفس نجيب بالفارس المخلص الذى ينتمى إلى مصر قلبا وقالبا ويخلصها مما هى فيه.

كما تمتزج الخلفية التاريخية بالخلفية الدينية ففى عبث الأقـــدار بعض التأثر بقصة سيدنا موسى الذى نجا من مذبحة فرعـــون حيـــث اختطفه الخادم زايا وأخفاه بعيدا عن الأعين الفرعونية واضطر لتغييـــر اسمه، وهى تقترب مما حدث لموسى حيث أوحى الله إلى أمه أن تلقيـــه فى البحر لينجو من فرعون حتى يعود شابا يافعا ويحقق النصر المأمول

لكل هذا لم يتضح الشكل الذى اختاره محفوظ لروايات هذه المرحلة، بل امتزجت فيه كل الأشكال، المجتمع والظروف والشخصيات التى تسهم فى تكوين البطل أو الشخصية الرئيسية، وهو الغالب، والشكل الثانى المتمثل فى الشخصية الرئيسية التى تنبثق منها الشخصيات الثانوية والشكل المتكامل مما يؤكد فكرة الكل فى واحد، ولا تظهر فيها تنازعات أو ثنائيات دينية أو فكرية ولا أزمات اجتماعية، بل الكل يتجمع حول هدف واحد هو التحرير ولا غير لكل هذا تجنبتها عن الحديث عن الأشكال الفنية التى بنى عليها رواياته تحسبا للواقع فى اعتساف التأويل، وإبقاء لها على روحها الفنية والجمالية التى قصدها الكاتب، ليعبر فيها عن هدف منشود مستوحى من تلك الوحدة الرائعة التى برزت فى أجمل صورها فى ثورة ١٩١٩ التى ظل الكاتب ينتمى إليها ويشيد بها وتجلى ذلك فى كثير من أعماله الروائية فيما بعد، خاصة فى للمرحلة الثورية التى ظل سعد زغلول فيها يمثل خلفية يمكن من خلالها محاكمة النظم القائمة، وإبراز سلبياتها كما يتضح فى السمان والخريف حيث ظل تمثال سعد بروازا أساسيا فيها وكما فى ميرامار حيث يمثل عامر وجدى النموذج الممثل له حتى فى كثير من صفاته مع بعض التطوير والتعديل.

فى الختـام .....

وفى ختام رحلتى مع نجيب محفوظ حول شخصـيـاته الثانويـة ودورها فى البناء الروائى عنده أستطيع أن أخلص إلى عدة نقاط:

أولا: إن هذه الشخصيات كانت مستقاة من مصدرين؛ الأول هو واقع نجيب محفوظ متمثلا فيمن قابلهم فى عمله أو ارتبط معهم بصداقة عبر رحلته العمرية الطويلة، وهذا ما يبدو واضحا فى معظـم أعمالـه الروائية، وهى الأكثرية خاصة فى رواياته فى المرحلـة الاجتماعيـة والفلسفية على السواء،والثانى هو التاريخ الفرعونى الذى يبدو أنه قرأه جيدا وذلك واضح من خلال رواياته التاريخية الثلاثة الأولى، وهذا مـا يبدو واضحا فى صورة الأم التى تمزج بين الصورتين بـين الصـورة الواقعية والصورة التاريخية التى تعد الجذر الذى امتدت فروعه عبـر التاريخ الطويل لمصر، والمتأمل لصورة أمينة يجدها تجتمع فيها صفات الأم توتشرى التى جاءت فى كفاح طيبة فهى الملكة المتوجة للبيت فـى غياب السيد وهى الحكيمة، وتمتزج فيها الثقافة الإسلامية ممثلـة فـى تدينها وصورة المرأة الصبور فى الواقع الاجتماعى المتأزم.

وكما يتجلى أيضا فى شخصية السيد أحمد عبد الجاود الذى يمثل نموذجا للفرعون الإله فى الواقع المعاصر، بكل أبـعـاده القديمـة مـن شخصية مهيمنة توحى بها كلمات أمينة حتـى بعـد وفاتـه "سـيدى" وتصرفات الأبناء إما من الخوف المشوب بالاحترام والهيبة، وحتى فى

لهوه فهو يمثل الحرية المطلقة للفرعون الإله فى كل مـــا يفعـــل، مـــع إضفاء ملامح الواقع عليه تعبيرا عن أن هذه الصورة مازالت تعكـــس آثارها على بعض آباء هذا الواقع.

كذلك نجد هذا المزج فى بعـــض الشخصـــيات الثانويـــة مثـــل شخصية عم عبده فى ثرثرة فوق النيل ففيها بعض الملامح الفرعونيـــة أيضا من صفات القوة الجسمانية والطاعة اللتين اعتمد عليهما الفراعنة القدماء فى بناء مجدهم، وبقيت بعض أثارها فى أحفادهم، وهما يبدو من تذمرهم فى بعض الأحيان مما يحدث إلا أن سكوتهم كـــان مـــن أجـــل الحفاظ على الوطن واستقراره.

ثانيا: إن هذا أدى إلى ثبات صور الشخصيات ومن ثم تكرارها كما أوضحت فى أثناء عرض الأنماط والنماذج، وتبدو براعة الكاتـــب فى تحريكها وتغيير بعض مواقعها فى الروايات لتحـــدث نوعـــا مـــن التحديد يتواءم مع الموضوع أو الفكرة التى يريد الكاتب التعبير عنها.

ثالثا: نتج عن هذا بالطبع تكـــرار وتشـــابه فـــى الشخصـــيات الرئيسية، وقد المحت إلى ذلك، وإن كان الأمر يحتاج إلى تكثيف أكثـــر وبيان أوضح فنجد أن محجوب عبد الدايم وأحمد عاكف وكامل رؤبـــة لاظ وحميدة وحسنين فى بداية ونهاية صور متكررة لشخصيات أفرزهم المجتمع المتأزم بكل تناقضاته وأزماته، وإن تبدت الأزمة فـــى صـــور مختلفة، ولما تغير الواقع صمت نجيب محفوظ على أمل؛ ولكن الأزمة ظلت كما هى ولم تتغير؛ ولذلك لم يتغير الأشخاص ؍ تتغير شخصيات

الروايات، فظل البطل المأزوم هو نفسه، وظل انعكاس المجتمع عليه وتشكيله له وإن تغيرت الحوادث من مناقشات حول المعاناة الاجتماعية إلى مناقشات حول المجتمع والنظام.

رابعا: بالرغم من هذا تمثلت براعة محفوظ الروائية والبطولة الحقيقية لقدرته السردية، وتمكنه من فنه الروائي ولغته التي صاغ بها إنتاجه الروائي والتي استحقت التفاتا خاصا تمثل في كتاب سيزا قاسم حول بناء الثلاثية بعنوان "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" وانطلقت فيه من لغته التي اتخذتها أساسا لعملها لتوضح كيف بنى محفوظ روايته لغويا مع التأثير ببعض الروايات العالمية التي أفاد منها في بنائه لثلاثيته البديعة، وكذلك كتاب "بدري عثمان حول الشخصية الرئيسية وأقامها منطلقا من لغته مما جعله يقول" إن كل عنصر من عناصر العمل الروائي ووحداته الأساسية (الزمان - المكان - الفعل - الشخصية) محكوم - في نهاية الأمر - بكونه صناعة لغوية تجعل منه داخل العمل الفني مستوى ثابتا لما هو عليه خارج العمل"[1]، أي أن اللغة هي التي تملك القدرة على التعبير والتصوير، وربط جميع عناصر العمل الروائي وتستطيع في الوقت نفسه أن ترسم الشخصيات بالدقة والهدف اللذين يريدهما الكاتب بحيث يحولها إلى شخصيات حقيقية ومقنعة ومعبرة في آن واحد؛ لأنها أساس للرواية كما يقول آرنولد بنيت وتوافقه فرجينيا ولف "إن أساس الرواية الجيدة هو خلق

([1]) بدري عثمان ، الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق ، ١٥٧.

الشخصيات ولا شئ سوى ذلك، إن للأسلوب وزنـه وللحبكـة وزنهـا وللنظرية الجادة وزنها، ولكن ليس لشئ من كل هذا وزن بجانب كـون الشخصيات مقنعة فإذا كانت الشخصيات مقنعة فسيكون أمـام الروايـة فرصة للنجاح، أما إذا لم تكن كذلك فسيكون النسيان نصيبها"[1].

يبدو أن نجيب محفوظ كان على وعى بهذا كما كان على وعى بلغته أيضا وعرف كيف يستخدمها فى تحقيق الهدف المزدوج، خلـق شخصيات حقيقية ومقنعة من شخصيات مستقرة فى ذهنه ومخيلته، وكما أشرت من قبل فقد أثر فيه نظام الوظيفة بأن جعله يضع لكل شخصـية ملفا، وبالتأكيد كان يعود إليه عند كتابة أية رواية جديدة، وإعادة خلـق شخصيات جدد منها فكانت اللغة معينه الأكبر فى هذا الهدف.

هذه اللغة أثارت اهتمام بعض الباحثين للتركيـز عليهمـا دون الحديث عن دورها فى البناء منها عملان للدكتور محمد حماد، وأحدهما حول "الجملة القرآنية فى أدب نجيب محفوظ" يستعرض فيه الجمل التى تأثر فيها بالقرآن الكريم، ويتناول الثانى "تطور الأداء اللغوى فـى أدب نجيب محفوظ" ثم البحث الذى خصصه عبد الله إسماعيل للغـة نجيـب محفوظ، ولاتساع دائرة، إنتاج محفوظ ركز على روايته خان الخليلـى والحرافيش مستعرضا كل أوجه التعبير من سرد وحـوار ومونولـوج ومفردات وجمل وغيرها من مردودات اللغة فى الانفعال والزمن، والتى

---

(1) مجموعة مؤلفين ، نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحدي ث ترجمة وتقديم انجيل بطرس سمعان، ط الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ١١٣.

يرى فيها أن "اللغة تساهم فى إيضاح أبعاد الشخصية وتحديد ملامحها الروائية فنعرف منطقها وسماتها الفكرية وأغوارها النفسية واتجاهاتها الخلقية من خلال منطوقها اللغوى"[1].

وأياما كانت الطريقة اللغوية الى يسلكها الكاتب لتحقيق هذا حوارا كانت أو سردا حيث يصف الكاتب نفسه سلوك الشخصية بالسرد أو حوارا تتحدث فيه الشخصية عن نفسها أو مونولوجا داخليا تناجى فيه نفسها، فإنها تبرز الشخصية وتجعلها أمامنا شخصية حقيقية تتحرك فتقنعنا وتجعلها نتذكرها ولا ننساها.

إننى أستطيع فى هذا الصدد أن اقرن نجيب محفوظ بالحاوى، ليس فى جانبه السلبى من الخداع، ولكن فى جانبه الإيجابى من ذكاء وبراعة وقدرة على إقناعنا بجدة ما يقدمه مع أنه يستخدم الأدوات نفسها فى كل مرة، فيمتع مشاهديه ويجذب انتباههم بل يدفعهم إلى تحيته وتقديره بل كان له هدف أسمى وهو التأثير فى الفكر أملا فى إحداث تغيير أو رغبة فيه، وهذا بالضبط ما يفعله الحاوى أو الساحر إنه يستطيع التأثير على عقول مشاهديه فيجعلهم يعيشون معه التجربة ويصدقونها، وكانت أداته الطيعة فى هذا الأمر هى اللغة، وبالرغم من أنه التزم باللغة الفصحى فى جميع روايته وعلى لسان جميع شخصياته حتى الذين ينتمون منهم إلى مستويات أمية التعليم دون أن يحدث فى

---

(1) لمزيد من التفصيل راجع عبد الله إسماعيل ، لـ ة نجيب محفوظ، رسالة ماجستير، مخطوط بدار العلوم ٢٠٠٠ ، ص٤٨.

قرائه مللا أو نفورا أو على الأقل إحساسا بالتناقض بين طبيعة الشخصية ولغتها.

هذا الأمر كفيل بأن يلفتنا إلى الاهتمام البالغ على مستوى النظرية النقدية الحديثة بالسرد لدرجة أنه أصبحت له نظرية بل نظريات تحدث عنها والاس مارتن فى كتابة "نظريات السرد الحديثة" والذى ترجمته حياة جاسم محمد ونشره المجلس الأعلى للثقافة بمصر عام ١٩٩٨، ويتضمن عرضا موسعا لنظريات الرواية عبر القرن العشرين، ومعظمها يركز على السرد؛ طريقته وزمنه ومناهج التحليل البنيوى المتصلة بهذا الموضوع وإمكانية تطبيق قواعد تحليل الشعر على بعض الروايات، ولكن القارئ المدقق يرى أن الشخصية تلعب دورا مهما فى هذا الصدد من حيث علاقتها الجدلية والمتبادلة مع الحدث، ويتفق بروب توما شيفسكي وبارت وجيمس جويس وبرون على. "أن الفعل والشخصية يتكونان تدريجيا على امتداد الخط الزمنى على عملية القراءة وتطور السرد "حيث يقول توما شيفسكى إن" الشخصية خيط هاد يمكن من فك مزيج المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها " وحيث يقول برات "إن المتواليات بوصفها كتلا مستقلة تسترد عند مستوى الفعل الأعلى ومستوى الشخصيات"، فإنهما يقران بسيادة الشخصية على الفعل فى السرد الحديث"[1]، وإن كانت الشخصية فى الحقيقة لا تظهر إلا من خلال رسم الكاتب لها وبالطريقة التى تعبر عن هد ه.

([1]) والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ترجمة حياة جاسم م ىمد ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر ١٩٩٨ ، ١٥٢.

ونخلص من هذا إلى أن نجيب محفوظ أقنعنا بتجدد شخصياته وتطورها عن طريق لغته التى تفنن فى استخدامها لرسم شخصياته وإعطاء رواياته بصفة عامة صيغة التجدد مع تركز الرؤية وتكثيفها حول موضوع يكاد يكون واحدا هو أزمة الإنسان فى هذا المجتمع، والتى لم تحل عبر تغيراته وتطوراته، ومحاولة إيجاد حل يتمثل فى منظوره ذى الأبعاد الثلاثة الاشتراكية والعلم والدين، وهو ما تعبر عنه جميع رواياته مع تعددها وتنوعها.

خامسا: يلاحظ القارئ لهذا البحث أننى تجاوزت كثيرا عن النصوص الاستشهادية وذلك لعدة أسباب منها: أن نجيب محفوظ صار مقروءا لدى قاعدة عريضة من القراء بل ومشاهدا عبر الشاشات الكبيرة، والصغيرة، وبالتالى فإن القارئ سيدرك الأمر الذى أشرت إليه بسهولة إن لم يكن عن طريق الرجوع إلى الروايات فعن طريق التذكر للمشاهد التى رأها حين عرضت عليه أعماله سينمائيا أو تليفزيونيا حتى وإن أضاف إليها المخرجون بعض بصماتهم إلا أنهم كانوا أكثر حرصا أمام أعمال الكاتب الكبير مقارنا بغيره من الكتاب.

ومنها تركيز الحديث حول الموضوع نفسه أو الفكرة التى انطلق منها هذا البحث فلا يشغل القارئ بمتابعة هذه النقول و النصوص عن متابعة الفكرة ومناقشتها وإبداء رأيه فيها وهو ما انتظره بكل شوق وأمل فى الإفادة منها فى تطوير البحث وهو امر طبيعى فلا يخلو بحث من النقصان، ولا يخلو من محاورين.

ومنها الرغبة فى عدم تضخم البحث وهو منهج تلجأ إليه البحوث الحديثة رغبة فى التركيز على الأفكار المطروحة، ولا تتوسع فى الاستشهادات من النصوص خاصة من المصادر الروائية التى تقوم عليها الدراسات إلا ما أقيم على عمل بعينه فإن الأمر يحتاج وبشدة إلى التركيز، ولأن مصادر البحث كثيرة فهى تمثل إنتاج نجيب محفوظ الروائى، ولو أكثرنا من الشواهد منها لخرج هذا البحث فى حجم يزهد قارئه فيه، ولعل الملاحظات التى يمكن أن يثيرها البحث إن حظى بقبول واهتمام قرائه تؤدى إلى هذا الأمر فى النهاية.

ومنها أن هذه الشواهد قد تثير جدلا مع من استخدموها للتدليل على آراء طرحوها فى بحوثهم أو كتبهم حول نجيب محفوظ وما أكثرها، فالرجل كان مثيرا دائما لشهية الباحثين بقدر ما كان مثيرا لاختلاف منازعهم وآرائهم حوله، والانخراط فى الحوار مع هذه الآراء يمكن أن يشغل الباحث عن متابعة فرضه الذى انطلق منه وهدفه فى إثباته.

وفى النهاية لعل هذه المبررات تكون مقنعة للقارئ ومثيرة لحفيظته فى آن واحد، أملا فى تطوير نفسى كمتعلم وأدواتى كباحث، ولا ينكر النقصان إلا جاهل؛ لأن علم الإنسان وفكره ينمو بل ويصحح من خلال طرح أفكاره وحوار الآخرين معه، فيصبح ما وقع فيه من خطأ ويطور ما احتاج إلى تطوير من أدواته ومعارفه، وهذا ما أتمناه لنفسى بكل الصدق.

المصادر والمراجع

أولا: المصـــــــادر

روايات نجيب محفوظ كلها وهى طبعة مكتبة مصر بالفجالة

ثانيا: المراجـــع

أحمد الهوارى (دكتور): البطل فى الرواية المصرية منشـــورات وزارة الإعلام بالعراق، عدد ٩٤، ١٩٧٦.

أ.م. فورستر: أركان القصة ترجمة كمال عياد طبعة الهيئة المصـــرية العامة للكتاب بمصر ضمن مكتبة الأسرة ٢٠٠١.

ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى طبعة دار المعارف بمصر، د.ت.

بدرى عثمان (دكتور): الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفـــوظ، ط دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦.

جمال الغيطانى: نجيب محفوظ يتذكر، الطبعة الثالثة، دار أخبار اليـــوم بمصر، ١٩٨٧م.

الأب جومييه: ثلاثية نجيب محفوظ، ترجمة نظمى لوقا، طبعة مكتبـــة مصر بالفجالة، د.ت وإن كان التاريخ المثبت فى نهاية المقدمة يشير إلى سنة ١٩٥٩م.

رجاء النقاش: نجيب محفوظ، صفحات من مذكراتـه وأضـواء علـى حياته، الطبعة الأولى، نشر الأهرام، ١٩٩٨.

رجب حسن: نجيب محفوظ يقول، طبعـة الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب،١٩٩٣.

رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى (دكتـور)، ط المجلـس الأعلـى للفنـون والآداب والعلـوم الاجتماعية، ١٩٧٢.

السيد إبراهيم محمد (دكتور): نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة، الطبعة الأولـى، دار قبـاء بالقـاهرة، ١٩٩٨.

سيزا قاسم (دكتور): بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

شكرى عياد (دكتور): البطل فى الأدب والأساطير، الطبعة الأولى، دار المعرفة القاهرة، ١٩٥٩.

طه وادى (دكتور): صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤.

عبد السلام محمد الشاذلى (دكتور): شخصية المثقف فى الرواية الفنيـة العربية الحديثة بمصر، ١٨٣٤- ١٩٥٢، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

عبد الله إسماعيل متولى: لغة نجيب محفوظ، رسالة ماجستير، مخطوط بدار العلوم، ٢٠٠٠.

عبد المالك مرتاض (دكتور): نظريات الرواية: بحث فى تقنيات السرد، عالم المعرفة بالكويت، العدد ٢٤٠ ديسمبر ١٩٩٨.

عبد المحسن طه بدر (دكتور): نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، الطبعة الأولى، دار الثقافة بالقاهرة، ١٩٨٨.

غالى شكرى (دكتور): المنتمى، دراسة فى أدب نجيب محفوظ، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٤.

فاطمة موسى (دكتورة): نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن مكتبة الأسرة، ٢٠٠١.

فؤاد دوارة: نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، طبعة الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٩.

لوسيان جولدمان: مقدمات فى سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكى، الطبعة الأولى، دار الحوار، سورية، ١٩٩٣.

مجموعة من المؤلفين: نظرية الرواية الانجليزية، ترجمة وتقديم إنجيل بطرس سمعان (دكتور)، طبعة الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧١.

محمد حسن عبد الله (دكتور): الإسلامية والروحية فى روايات نجيب محفوظ، الطبعة الأولى، مكتبة مصر، ١٩٧٨.

محمد على سلامة (دكتور): نموذج الشخصية الدينية فى روايات نجيب محفوظ، مكتبة الآداب بمصر، ١٩٩٢.

محمد يوسف نجم (دكتور): فن القصة، الطبعة الأولى، دار صــادر ، بيروت، ١٩٩٦.

محمود أمين العالم: تأملات فى عالم نجيب محفــوظ، طبعــة الهيئــة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠.

محمود الربيعى (دكتور): قراءة الرواية، نماذج من نجيــب محفــوظ، طبعة الانجلو المصرية، ١٩٨٩.

مصرية حنورة (دكتور): مسيرة عبقرية، الطبعة الثانية، مكتبة الإسراء بالقاهرة، ١٩٩٢.

مصطفى عبد الغنى (دكتور): نجيب محفوظ، الثورة والتصوف، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

نبيل راغب (دكتور): قضية الشكل الفنى عند نجيب محفــوظ، طبعــة تذكارية، هيئة الكتاب بمصر، ١٩٨٨.

نبيل فرج:نجيب محفوظ حياته وأدبه، طبعة الهيئة المصــرية العامــة للكتاب، ١٩٨٦.

يحيى الرخاوى (دكتور): قراءات فى نجيب محفــوظ، طبعــة الهيئــة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، طبعة الكجلس العلى للثقافة بمصر، ١٩٩٨.

الدوريـــــات:

مجلة عالم الفكر: الكويت مج٢١، ع٣، مارس ١٩٩٣.

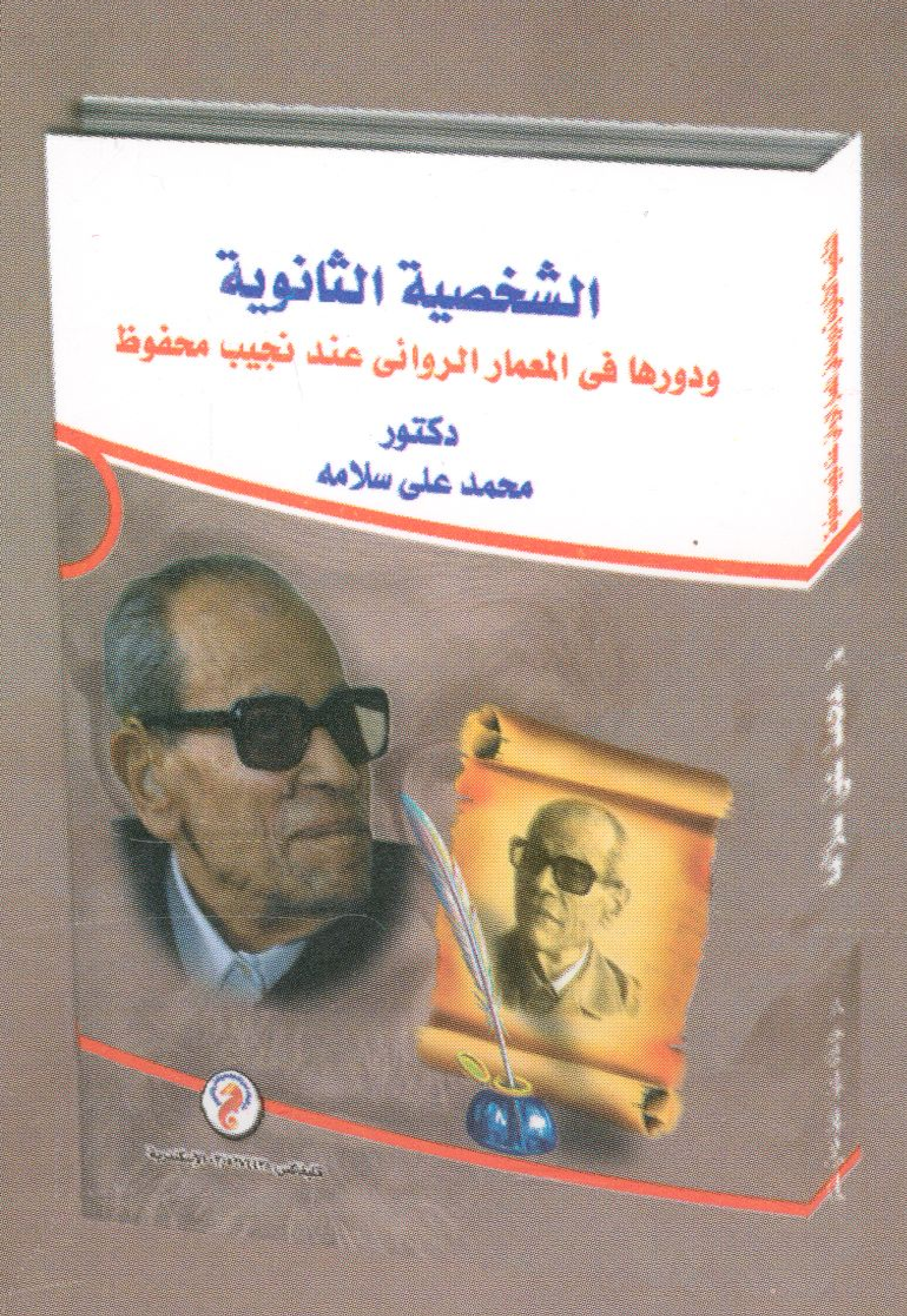
مجلة فصول: مصر مج١، ع٣، أبريل ١٩٨١.

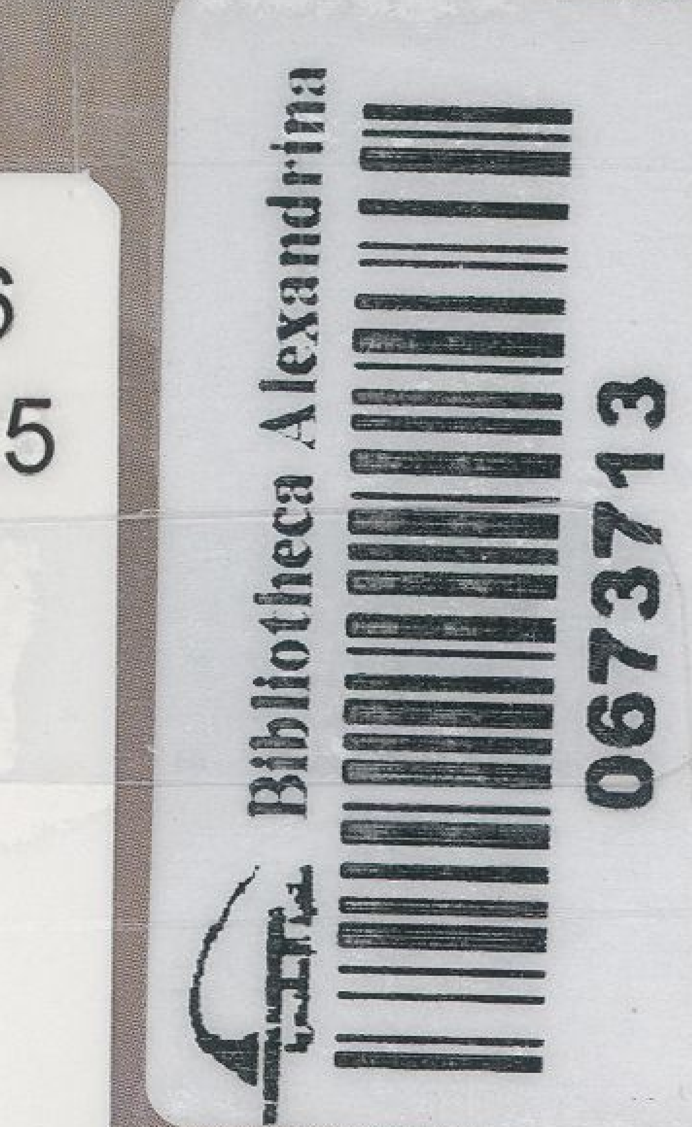
مجلة الكاتب: عدد ديسمبر، ١٦٥٢.

مجلة الهلال: عدد خاص عن نجيب محفوظ، فبراير، ١٩٧٠.

الفهـــــرس

الموضوع	الصفحـــة


الشخصية الثانوية
ودورها فى المعمار الروائى عند نجيب محفوظ
دكتور
محمد على سلامه


Bibliotheca Alexandrina
06673713

36
755